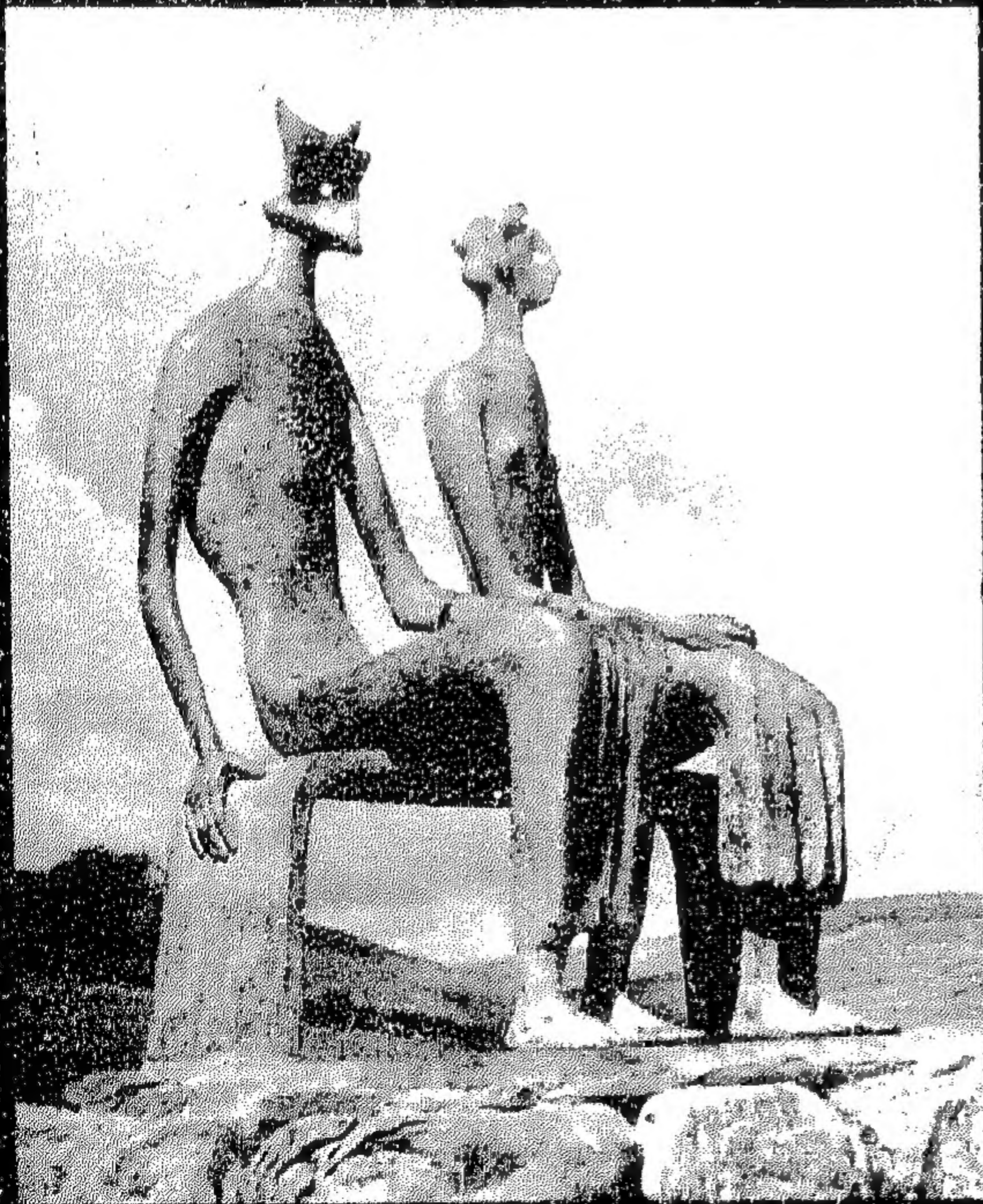
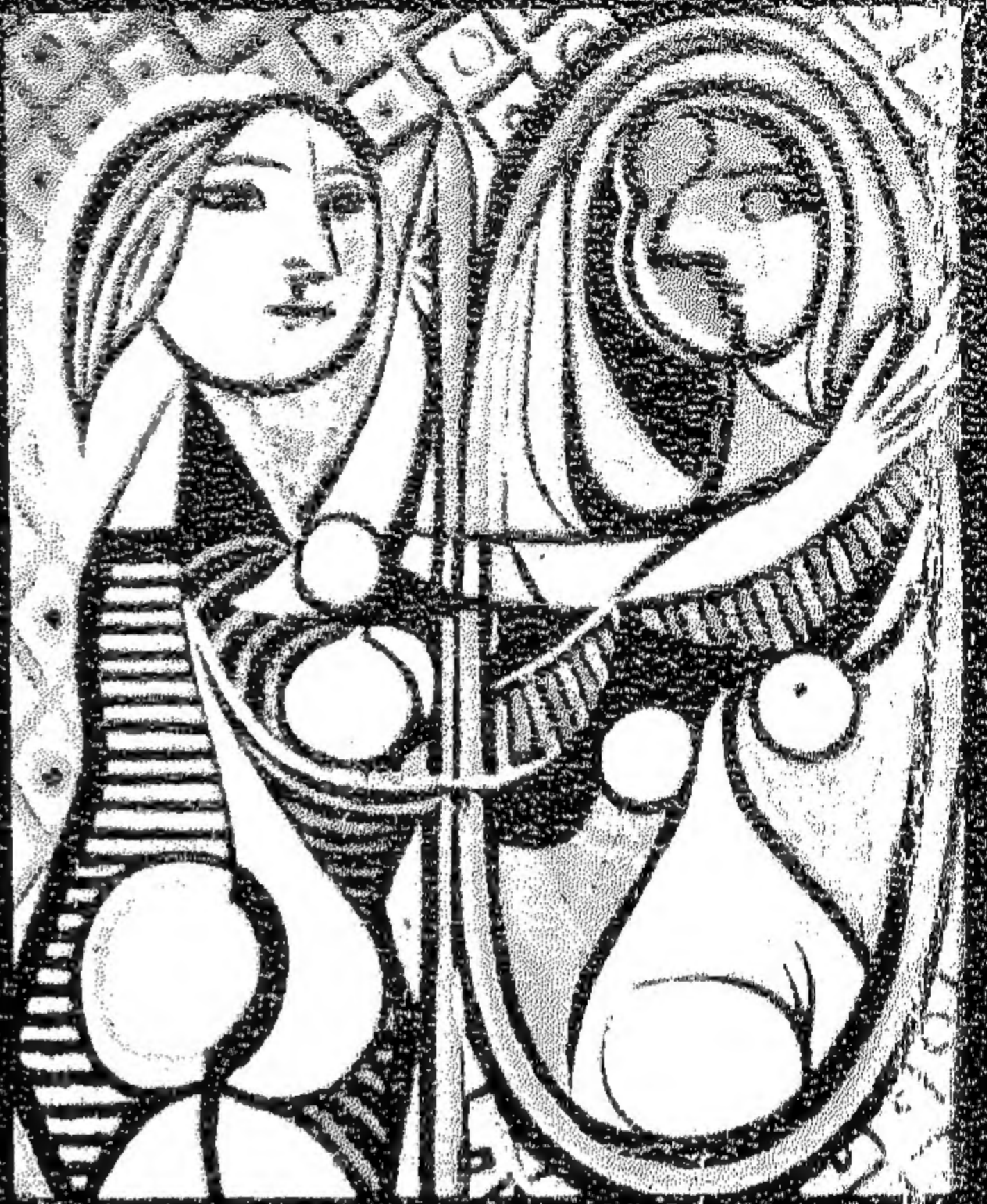


هربرت ريد الفن اليوم

مدخل إلى نظرية
التصوير والنحت المعاصرين
ترجمة
محمد فتحي
جرجس عبده



Bibliotheca Alexandrina

اهداءات ١٩٩٩
المرحوم الفنان التشكيلي
محمد علي محمد

الفن اليوم



هربرت ريد

الفن اليوم

مدخل إلى نظرية
التصوير والنحت المعاصرين



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque Alexandrine

ترجمة

جرجس عبده

محمد فتحي



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمـة المؤلف

للطبعة الحديثة المنقحة ١٩٦٨

نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٣٣ ، ثم ظهرت منه طبعتان منقحتان عامى ١٩٣٦ ، ١٩٤٨ ، ولكن الفن الحديث استمر طوال هذه الفترة وحتى يومنا هذا يشق طريقه ، وظهرت فيه حتى خلال الخمسة العشر عاما الأخيرة تطورات جديدة مثيرة للدهشة .

وضعت خطة الكتاب فى الأصل ليكون عرضا نظرياً للمبادئ الأساسية التى تنطوى عليها الحركة الحديثة ، غير أن الكتاب عانى دائماً من التوزع الظاهر بين عنوانه الرئيسى وعنوانه الفرعى : فقد هدف النص إلى أن يكون جازماً ، ولكن اللوحات الموضحة كانت بنت وقتها ، وبظهور الطبعات المتوالية كان لابد من مراجعتها والإضافة إليها كى تعبر تعبيراً صادقاً عن الحالة المتغيرة لفنى التصوير والنحت . بيد أن النص أيضاً كان لابد من تغييره تدريجياً ، وقد أجريت التعديلات الضرورية وأضيفت مقدمات وتعقيبا .

وما فعلته فى هذه الطبعة الجديدة ، والتى آمل أن تكون الأخيرة ، هو أننى عدت إلى غرضى الأصل ، وجعلت النص عرضاً وافياً للمبادئ فيه الكفاية . ذلك أننى تتبعت منابع الحركة الحديثة وتطورها ، لافى الأحداث التاريخية ولا فى الابتكارات الفنية فى أساليب الفنانين ، ولكن فى تغيرات المناخ العقلى التى صاحبت هذه

الابتكارات والأحداث . ولست أزعم أن المناخ العقلي هو الفيصل في أشكال الفن المتغيرة - فالذين قرءوا كتابي « الصورة والفكرة » يدركون أن اعتقادي العام هو عكس ذلك تماما . فالإدراك الحسي والبصري الفكري والابتكار الفني والتصميم الفلسفي ، ترتبط جميعها ارتباطا دياكتيكيا ، وتكون معانيها السدى واللحمة لنسيج التاريخ الفني . وفي نص هذا الكتاب أحلّ أحد الخيوط الأساسية في تلك العملية ، في حين تكشف اللوحات الموضحة عن الخيط الآخر .

أعيد هنا فقرتين من مقدمة الطبعة الأولى ١٩٣٣ ، فبرغم أنها كتبتا خلال فترة من العناء السياسي الحاد ، فإن التشويش الذي يتناولان أمره مازال قائما - ألا وهو النزوع إلى ربط الحركة الحديثة في الفن بالشيوعية أو الفاشية مما تعتبره العقلية الرجعية غير مرغوب فيه من وجهة اجتماعية أو سياسية . كان خليقا بالمعاملة الهمجية التي تلقاها الفن الحديث ومبتكروه في روسيا وألمانيا أن تبدد الآثار الأخيرة لهذا الربط الزائف ، إلا أنه مازال يتكرر^(١) . ومن المسلم به أن الفن الحديث يفترض حتمية انحلال القيم الثقافية في الماضي القريب - وهكذا يفعل الفن الأصيل في كل عصر خصيب . ولكننا لهذا السبب لا نربط الفنان الثوري بالسياسي الثوري ولا نطابقه به . فالفنان يعمل على مستوى آخر يحكم في أنشطته المصير الأوسع الذي يحكم كل أنشطة الروح الإنسانية . وبقدر ما تزيد عصرية روحه بقدر ما يزداد تباعدا ونزاهة .

صفوة القول : إن الفنان الجيد قلما يهتم بشيء عملي غير فنه .

كل هذا أمره واضح مقرر ، ولكني آمل أن أزيد الأمر إيضاحا في هذا الكتاب من أن الحركة الحديثة في الفن ليس لها ألبتة - حتى في أصولها وتطورها - أي دخل بنوازع

(١) يقول السير تشارلز سنو مثلاً في محاضرة ريد لعام ١٩٥٩ : « لا فائدة من إنكار الحقائق ، وهي إجمالاً صحيحة . والجواب الأمين هو أن هناك صلة تلوم رجال الأدب لتباطئهم في إدراكها بين بعض أنواع الفن في بداية القرن العشرين وضروب التعبير الفائق البلاهة عن الشعور المعادي للاشتراكية » من كتاب (الحضارتان والثورة العلمية) ١٩٥٩ .

عاطفية خارج طبيعتها . قد نجد ارتباطا تاريخيا بين تلك الحركة والمجرى العام للثقافة والحضارة منذ عصر النهضة . غير أن الفن الحديث شأنه شأن ضروب الأفكار الحديثة دون استثناء لما تنطوى عليه من فاشية ووطنية - ليس إلا نتاجا وحصيلة لنفس التقليد المنحدر إلينا ، والذي لا يعرف واضعوه . عصرية الفن الحديث حتمية ، لكن التعبير عن هذه العصرية يجيء عن طريق مصطلحات فنية ولا صفة لها غير ذلك . هذه المصطلحات هي نتيجة لتطورات تجرى داخل تقنية الفن وعلمه . إن الفنانين العظماء الذين يرجع إليهم معظم الفضل في توجيه مسار الفن - وهم كونستابل ، وترنر ، وسيزان ، وماتيس ، وبيكاسو ، وكاندنسكى ، وكلى - يخلو فنههم تماما وبصورة ملفتة للنظر وعلى طول المدى من الدوافع الأيديولوجية . استغرقهم الرؤيا والرسم فعاشوا فيها ، واختطوا المسار المحتوم الذى أملتة عليهم دقة حسهم^(٢) .

قد نسلم بأن اعتمادهم على دقة حسهم ربما أدى إلى نتائج ثورية . غير أن ذلك هو الآخر نزوع حتمى إلى روح العصر . فكلمنا صار العالم أكثر إمعانا فى الآلية (لا العالم المرنى فحسب ، ولكن أسلوب العيش ذاته) قل أن نجد إشباعا روحيا فى مظاهر هذه الدنيا . ومن هنا تتزايد الأهمية والدلالة لدنيا الخيال الباطنى ، وكأنما هو ضرب من التعويض عن الفقر فى الحياة اليومية وقتامها . هذه العملية التعويضية نجدها فى عصور تاريخية أخرى ، وفى وسعنا أن نجد فى الماضى - غير القريب - فنا غريبا عسير الإدراك كأي لون من ألوان الفن التى نشاهدها اليوم . وأنا على يقين بأن التحيز ضد الفن الحديث راجع إلى قصور فى الرؤية أو إلى ضيق فى المدى الحسى . ينسى الناس أن الفنان (الجدير بهذا الاسم) إنما هو أكثرنا جميعا حدة إحساس ورهافة شعور ، وأنه لا يكون صادقا مع نفسه وأميناً لرسالته إلا إذا عبر عن هذا الإرهاق إلى الحد الأقصى . ستعوزنا الشجاعة والحرية والشغف والبهجة إذا نحن رفضنا هديته وقيادته .

(٢) أنا أعلم أن بيكاسو قد يشار إليه كاستثناء للقاعدة . ولكن لوحة واحدة كبيرة (« جرنيقا ») وارتباطاً شكلياً غامضاً بالحزب الشيوعى لا يعفيانه من هذا التعميم .

المحتويات

صفحة

الفصل الأول : خلفية :	من رينولدز إلى برجسون	
١٣	ثورة في المفهوم النظري للفن
١٤	* رينولدز والأسلوب المثالي
١٦	* المفهوم الموروث للفن
١٨	* فلسفة الجمال الميتافيزيقية
٢٢	* التجريبيون
٢٥	* دلالة الفن البدائي
٢٨	* سيكولوجية الفن
٢٨	جانب التلقي
٢٩	جانب الإبداع
٣١	* فلسفة الفن الراهنة
٣٦	الفصل الثاني : من العلم إلى الرمزية
٣٦	* إفلاس المذهب الأكاديمي
٣٧	* السمات العامة للثورة
٣٨	* العرف الأكاديمي الموروث
٤١	* مفهوم جديد : الرمزية

صفحة

٤٣	* نظرية الفن الرمزي
٤٤	* دلالة سيزان
٤٦	* منهج هنري ماتيس
٥٠	* نظرية الرؤية المتكاملة
٥٣	الفصل الثالث : المذهب التعبيري (نظرية التكامل الذاتي)
٥٤	* الوحدة البصرية في مقابل الوحدة الشعرية
٥٥	* دلالة ادوارد مانش
٥٧	* جماعة القنطرة
٥٩	* اميل نولده
٦٠	* التعبيرية
٦٤	الفصل الرابع : نحو التجريد (نظرية الشكل الخالص)
٦٦	* العين الساذجة والعين المدربة
٦٧	* نظرية أفلاطون في التجريد
٦٩	* مدخل سيزان إلى النظرية
٧١	* أنماط الفن الهندسي
٧٢	* التكعيبية
٧٣	* التكعيبيون بين الدقة وصلابة العود
٧٥	* الحساسية الآلية

صفحة

المذهب الإنشائي - الفن التشكيلي الخالص	٧٨
المدلول الاجتماعي للفن الهندسي	٨٠
الفصل الخامس : ما فوق الواقعية (١) (رمزية الأحلام)	
طريقة بيكاسو	٨٣
نظائر في الموسيقى والأدب الحديثين	٨٦
عودة إلى اختبار مفهوم الشكل	٨٧
نمطان من الرمزية	٨٨
وظيفة الفن الرمزي	٩١
السيرالية	٩٣
فن الخيال الحر : بول كلي	٩٦
الرمزية والتجريد	٩٨
الفصل السادس : ما فوق الواقعية (٢) الرمزية اللاشخصية	
العمليات التشكُّلية في اللاشعور	١٠١
فن الضرورة الداخلية	١٠٦
التعبيرية التجريدية	١١٢
التصور الديناميكي	١١٦
سحابة عدم الدراية	١١٨
خاتمة	١٢٣

الفصل الأول

خلفية

من رينولدز إلى برجسون ثورة في المفهوم النظري للفن

أريد في هذا الفصل الأول أن أتبع تغيراً تدريجياً في الفلسفة العامة للفن أدى إلى تمهيد الطريق لممارسة الفن الحديث . يقتضينا ذلك الرجوع إلى الوراء مسافة طويلة - حتى بدايات الطريقة التجريبية في النقد . سنجد حينئذ وعياً متزايداً لتنوع الفن ، وأنه كلما زاد تفحص الفلاسفة وتأملهم لتجليات إرادة الفنان ، انكشف قصور الطريقة القديمة الاستنتاجية وتبدى عدم وفائها بالغرض ومن ثم يثبت إفلاسها : لقد بزغ ميلاد علم جديد ، علم الفن . وهو علم يستمد الشواهد من ميادين كثيرة لم ترتبط حتى الآن بفلسفة الجمال - شواهد من التاريخ ومن علم الأجناس البشرية (الأنثروبولوجيا) ، ومن الدين وعلم النفس ، ومن علم التشكل (المورفولوجيا) وعلم اللغة - من كل علم يتناول الروح الإنسانية وطرق التعبير عنها . الاختلاف القائم بين العلم الحديث للفن وما كانوا يظنونه علماً للفن في القرن الثامن عشر - إذا اقتصرنا هنا على أمثلة إنجليزية : كتابات هوجارت ، ورتشارد سون ، ورينولدز - اختلاف يكاد يكون كلياً ، بل إنه يتجلى بصورة أوضح من الخلاف القائم بين الفنون ذاتها .

رينولدز والأسلوب المثالي

يعتبر فن القرن الثامن عشر كما مثله رينولدز وصنف له في « رسائله » نقطة انتهاء غريبة جدا في التقدم الإنساني . فحتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر يمكننا أن نقول : إن لكل عصر أسلوبه مهما كان غامضا أو ضئيل الشأن . لكن روح الإنسان بعد ذلك الوقت ، فيما يبدو ، توقفت عن التعبير عن ذاتها بطرق مباشرة أصيلة . ومن ثم راحت كبديل لذلك ترسم خطى أساليب التعبير السابقة ؛ ومن هنا نجد تلك المسلسلات لإحياء الأساليب القديمة - القوطية الجديدة ، والكلاسيكية الجديدة ، والانتقاعات المزرية من المعارض الكبرى - حتى إذا أشرف القرن التاسع عشر على نهايته انتهى ذلك النهج بالإفلاس التام للتقليد الأكاديمي .

لقد كانت بذور الاضمحلال كامنة في ذلك المظهر الثانوي - الذي ساد في نهاية الأمر - لعصر النهضة والذي عرف باسم البعث الكلاسي . أما مدى تطابق مثاليات البعث الكلاسي مع المبادئ التي سار على هديها فنانون الإغريق القدماء فذلك شيء لا أحاول تقديره . إنما يمكننا القول بأن ذلك الجانب من الفن الإغريقي الذي أكد قوامه الفكري والعقلي قد أخذ به وجعل ناموسا لكل تعبير جمالي . يقول ريس كاربنتر في كتابه « الأسس الجمالية للفن الإغريقي » (١٩٢١) : « ينطوي الفن الإغريقي على اعتقاد يكاد يكون ميثافيزيقيا بأن الجمال والنمط المثالي للتعبير بالنحت يتميزان ببناء يسمو على الحس ، لأنه قائم على أساس عقلي ورياضي » . هذه الفكرة بأن للجمال قانونا ، أو نموذجا نمطيا يرضى العقل في تطلبه للكمال ، هي الصفة الغالبة في التقليد الكلاسي كله . هذا المثل الأعلى عندما يلقي الاعتماد العام (من قبل الأجيال المتعاقبة - وهو فيما اعترف اختبار عملي براجاتي) يوفق بين حيوية الحياة العضوية ، خاصة كما تتمثل في الشكل الإنساني ، وبين الثبات والشمول لمفهوم عقلي . فالحقائق الطبيعية تفسر تفسيراً

منطقيًا ، والعضوية ترتفع إلى صعيد القرينة ؛ والحيوى يبحث عن نقطة توازن في قانون الطبيعة . ميزة التوازن أنه سريع الاختلال ، فالهزة التى ينقلها تأتى من توتره الرقيق . كان لابد للقرن الثامن عشر ، نتيجة للانتصار التدريجى للفلسفة الديكارتية وما ترتب عليها من الخط من شأن الغريزة والخيال ، أن يرجع الميزان فى صف العقل . هذا الحدث بالذات يصيب الفن فى الصميم . قد يزدهر الفن فى حالة من الهمجية المحضة بدافع من وفرة الحيوية الغريزية ، ولكنه يذوى ويموت فى جو التعقل المسرف الجاف . ولأن التعقل مسيطر على فلسفة الفن - وليس هذا للمرة الأولى فى تاريخ الإنسان - لم يكن بد من أن يعانى الفن فى القرن الثامن عشر من مثل هذا الخسوف الكلى .

شيّع سيرجوشوا رينولدز فى « الرسائل » الجنازة بما تستحقه من تعظيم وتكبير . تجرد المثل الأعلى الكلاسى أخيراً من حيويته بمقتضى المبدأ المعروف بالطريقة الفخمة ، أو الأسلوب العظيم . سندرك على خير وجه مقدار الشوط الذى قطعه الفن الحديث إذا أخذنا هذا الأسلوب كنقطة الافتراق . على أنه ليس من السهل ، كما أدرك رينولدز نفسه ، تحديد ما يتألف منه الأسلوب العظيم . التدريب الذى تلقاه رينولدز بطابعه التجريبي الشديد لا يمكن أن يجعله يسلّم بأن الذوق أو العبقرية تعلمها القواعد . التجربة - كما قال - هى كل شئ . ولكن ليس كل واحد بقادر على الاستفادة من التجربة . معظم الناس يخطئون ، لالاقتدارهم إلى القدرة على الاهتداء إلى موضوعهم بقدر عدم معرفتهم الموضوع الذى يتخذونه . . القدرة على اكتشاف ما هو فاقد الشكل فى الطبيعة ، أو بعبارة أخرى ، ما هو فريد وغير مألوف ، لا يمكن اكتسابها إلا بالتجربة . الجمال كله وعظمة الفن مرتهان بالقدرة على العلو فوق كل الأشكال الفردية والعادات المحلية والخصائص والتفاصيل العديدة المتنوعة . جميع الأشياء التى تعرضها الطبيعة لأبصارنا يكشف الفحص الدقيق لها عن وجود نقائص وعيوب فيها . سنجد فى أكثر الأشكال جمالاً أشياء مثل الضعف أو الضالة أو عدم الكمال . لكن هذه

العيوب لا تدركها كل عين . العين التي تستطيع إدراكها عين اعتادت طول التأمل لهذه الأشكال والمقارنة بينها . والمصور الذي يهدف إلى الأسلوب العظيم . . يصحح الطبيعة بالطبيعة ذاتها ، ويصحح النقص في حالتها بحالتها الأقرب إلى الكمال . عينه القادرة على تمييز النقائص العرضية والشوائب والتشوهات في الأشياء من صورها العامة ، تستخلص من أشكالها فكرة مجردة تكون أكثر كمالاً من أى شكل أصلى . . هذه الفكرة عن حالة الكمال للطبيعة التي يسميها الفنان : الجمال المثالى ، هى المبدأ الرئيسى العظيم الذى تتحقق فى ظله الأعمال العبقريّة^(١) .

وهنا نجد الصيغة النهائية للمذهب الكلاسى فى الفن ، وهذه الصيغة الأخيرة لا تختلف فى جوهرها عن صيغة درايدن فى نهاية القرن السابع عشر ، بل لا تختلف عن تعريف ألبرى فى القرن الخامس عشر . جميعها تشترك فى الفكرة القائلة بأن الفنان « يستخلص فكرة مجردة » ؛ هذه هى السمة المميزة للمثل الأعلى الكلاسى التى يجب أن نحتفظ بها فى أذهاننا حتى نقارن بينها وبين ما يظهر من مثل جديد آخر . والمثل الأعلى الكلاسى بعد ذلك مثل ثابت قائم على الوضع الراهن لحضارة معينة ، هى الحضارة التى نشأت فى اليونان واستمرت فى دول حوض البحر المتوسط الأوربية حتى يومنا هذا .

فيكو وقيام المفهوم الموروث للفن

إذا كان لى أن أختار كلمة واحدة تميز الهدف المضاد الذى ظهر فى القرن الثامن عشر بصورة غامضة ، فهذه الكلمة هى « الموروث » . وإذا كان لى أن أختار اسماً واحداً على أنه المنشئ لهذا المثل ، فهذا الاسم هو « فيكو » . بعد ميلاد رينولدز بعامين ، نشر فى إيطاليا كتاب بعنوان « العلم الجديد » من تأليف جان باتيستا فيكو . وبرغم أن

(١) الرسالة الثالثة (أقيت فى ١٤ ديسمبر ١٧٧٠) .

عنوان الكتاب يدعى الجدة فإنه في حقيقة الأمر رجوع إلى مبادئ ومناهج الفلسفة الإيسكولاشية التي اعتمدت بدورها على مبادئ أرسطو ومناهجه . انطوى هذا « العلم الجديد » على تصور للمجتمع ككائن عضوى نام ، وكان هدف فيكو ، فيما يخص بحثنا هذا ، هو تحديد مكان الفن في تاريخ مثل هذا الكائن العضوى ، قاده هذا إلى صياغة نظرية في الشعر متميزة تميزا كليا عن المثل الأعلى الكلاسى السائد ، ومتميزة بناء على ذلك عن المبادئ الشعرية التي كان يعتبرها القرن السابع عشر لكل العصور « سنة وضعها أفلاطون وصدق عليها أرسطو » . يقرن فيكو الشعر بالمرحلة البدائية في تاريخ الإنسان : فالشعر هو أول أشكال التاريخ . هو الغيبى ، هو ميتافيزيقا الإنسان إذ كان ما يزال على صلة حسية مباشرة ببيئته قبل أن يتعلم تكوين الأحكام العامة وأن ينعم التفكير . الخيال يختلف اختلافا واضحا عن العقل ، وكل صور النشاط الشعرى تبين اعتمادها على الخيال . الذين يملكون كتابة الشعر في العهود المتحضرة هم أولئك الذين تتوافر لديهم القدرة على إيقاف عملية التفكير ، وتكبل العقل والرجوع إلى الحالة الذهنية التي لا تعرف التفكير المتأمل والتي تميز طفولة الجنس البشرى .

يجب ألا أطنب كثيرا حول نظرية فيكو في الشعر ، وإن كنت أعتقد أنها ذات مغزى عميق . يمكننى فقط أن أشير إلى عرض كروتشه للموضوع ، وإلى فيكو نفسه ، وأن أطلق النبوءة بأننا سنسمع الكثير جداً عن فيكو في المستقبل القريب ^(٢) ، وأن نظرياته بالاختصار سوف تؤدي دورا مسيطرا في نمو النقد الحديث . وفي غضون ذلك أحب أنؤكد الأهمية التي ينطوى عليها المنهج الذى استخدمه فيكو : تلك هى العودة إلى الأصول . تقوم نظريته على دراسة الأساطير ، وخاصة هومر . وذلك هو ما أقصده بالمنهج الموروث - وهو منهج يقوم على دراسة الفن من حيث اتصاله بمنابعه وتاريخه

(٢) هذه الكلمات كانت باللغة التفاضل عام ١٩٣٣ . ولكن ترجمات أعمال فيكو كانت قد بدأت ونشرت دراسات نقدية عديدة ، نتج عنها أن أهمية فيكو قد تحققت الآن بتمامها . وقد نشر عمله الرئيسى « العلم الجديد » فى ترجمة قام بها برجين وفيسن (طبع جامعة كورنيل ١٩٤٨) ، كما قام كابونجرى بعمل دراسة بارعة عن نظرية فيكو فى التاريخ ، بعنوان « الزمن والفكرة » (لندن ١٩٥٣) .

وتوزيعه - وبموجز العبارة هو المنهج التجريبي ذاته . المذهب الحديث في الفن على شموله هو نتيجة مباشرة لمثل هذه المعالجة للفن . فات أوان النظر للفن كمدرَك عقلي مثالي ، كدُحِّ أَلِيم للوصول إلى الكمال الفكري . إنما ينظر إلى الفن كمرحلة في التاريخ المثالي للنوع الإنساني ، كأسلوب في التعبير سابق لعهد المنطق ، شيء ضروري ، حتمي ، جزء لا يتجزأ من كل . لغة عصر البطولات والملاحم والتعبير عن بطولة خيالية في حياة الفنان في أي عصر .

فلسفة الجمال الميتافيزيقية

الاسم التالي الذي أحب التنويه عنه هو اسم هردر Herder وإن كان ينبغي أن أشير إشارة عابرة إلى أستاذه باومجارتن Baumgarten ولعله اكتسب أهمية زائفة بابتكاره لكلمة « الاستيطيقي » أو علم الجمال ، وبقيامه بأول محاولة لرفع الدعوى بأنه علم . وقد عرف الاستيطيقي بأنه « علم المعرفة الحسية » ، وأنشأ تلك المدرسة الكبيرة في فلسفة الجمال الميتافيزيقية التي يمثلها كانت Kant وهيجل Hegel وهي تنظر نظرة مثالية استنتاجية لموضوعنا وليس لها سوى صلة ضئيلة ببحثنا العملي . لا أعتقد أن مجرى الفن قد تأثر من أي وجه بكتاب « نقد الحكم » . غير أن هردر . بخلاف كانت ومثل فيكو رجع إلى المصادر الأصلية ، إلى الأشياء الموضوعية ، إلى الشعر والأغاني الشعبية البدائية ، والنتائج التي توصل إليها هي نفس النتائج التي انتهى إليها فيكو . أكرر القول بأن المنهج هو صاحب الدلالة : لقد طبق أكثر ما طبق في دراسة اللغة والشعر ، لكن صلته فيما يتعلق بالفنون البصرية أو التشكيلية لم تكن قد قامت بعد .

بعد كانت امتلأ العالم بعلماء الجمال ، كما قال جان بول رختر Jean Paul Richter لقد تعذر على أن أدرك بأن المفهوم المثالي للفن ، والذي نشره كتاب مثل فخته Fichte وشلنج Schelling على أسس فلسفة كانت الجمالية ، واتخذ تعبيراً

رومانتيا أكثر شعبية عند شعراء كرختر Richter ونوفاليس Novalis يستحق الوقت الذى ينفق فى تفهم غوامضه . فهو فى معظمه قائم على مناقشة معان مجردة كالحىال والهى ، والشكل والفكر ، يندر أن تكون ذات صلة إن لم تكن مبتوتة الصلة بالأعمال الفنية الموضوعية . وهو خال من أى منهج نقدى ، خال من أى ارتباط بالحقائق . فوصف الملحمة الهومرية ، كما فعل شلنج ، بأنها « لب الذاتية التى يتوقف عليها أساس التاريخ فى عالم المطلق » هو انحراف مؤسف عن دقة نقد فيكو لشعر هوميروس . ولا أحب أن يفهم من هذا أى تجن على الفلسفة بوجه عام ، لأن الفلسفة بمفهومها السليم هى أرقى النظم العقلية جميعا ، لكن العلم سابق للفلسفة ؛ ولا بد لعلم الفن أن يثبت الحقائق قبل أن يتاح لفلسفة الفن استخدامها . لقد تجاهل الفلاسفة بصفة عامة أن يكون للفن علم ، واستمروا فى افتراضاتهم الاستنتاجية حول طبيعته .

لا بد لنا أن نستثنى شلر Schiller وهجل . فرسائل شلر « عن التربية الجمالية للإنسان » التى ترجمها ريجنالد شنيل Reginald Snell لندن عام ١٩٥٤ ، والتى نشرت عام ١٧٩٣ ، قد تكون أهم مساهمة فى فلسفة الجمال فيما بين أفلاطون وكروتشه Croce وموضوعها الرئيسى دون شك هو تأكيد محدد أطلقت عليه فى مكان آخر « مثالية أفلاطون العميقة » وفحواها أن الفن ينبغى أن يكون أساسا للتربية . فى رأى شلر أن تنمية الحس الجمالى هو الأساس الجوهرى لتنمية العقل والأخلاق - وهو التمرين الشكلى لتربية تلك القدرات التى تمكن الإنسان من إدخال شىء من النظام على قدرته الحسية . ليس ذلك فحسب بل تمكنه أيضا من إحداث التوازن بين الغريزة والعقل ، وهو ما يعتمد عليه انسجام الحياة وحيوية الفن بصفة مطلقة . لا يمكن القول بأن فلسفة شلر الجمالية كانت ذات أثر مباشر على مصادر الحركة الحديثة فى الفن ، ولكن شلر - كما قال عنه كروتشه - صاحب الفضل الكبير فى معارضة المثالية الذاتية عند كانت ، وفى محاولته التفوق عليها . أما بالنسبة لشلنج فهو السلف الأكبر المبشر بالحركة الرومانتيكية فى الفن والأدب ، والتى ماتزال جزءا منها .

يمدنا هجلاً بأدق تعبير نهائي لمذهب مثالي في فلسفة الفن . فلقد اعترف مثله مثل شلر بالأساس الجوهرى للمرحلة الجمالية في التطور البشرى ، غير أنه عالج كمرحلة كان لابد أن تنسخها مراحل « أرقى » في الدين والفلسفة . فالجمال هو الحق ، والحق هو الجمال ، ولكن فقط بمعنى أن الجميل هو المظهر الحسى للفكرة . ومع ذلك يكشف هجل في غضون كتابه « فلسفة الفن الجميل » عن شعور صادق نحو كل أشكال الفن - شعور يسبق عصره في الغالب . ويمكن أن أمثل لحدة بصيرته بدفاعه عن كلمات أوبرات موزار ، وإدراكه بأن تفوق ملحمة دانتي على كل ما عداها من الملاحم مرجعه إلى عنصر التعاطف ؛ وفي مجال الفنون التشكيلية أورد العبارة التالية التى تكشف عن عاداته في دقة الملاحظة :

« وعلى ذلك فاللون وفن التلوين هما اللذان يجعلان المصور مصورا . ولا شك أننا نقف أمام الرسم ، فتأمل به بسرور ولكن قل أن نفعل ذلك مع الدراسة أو التخطيط السريع وإنما نفعل ذلك بالنسبة لما يكشف بأجلى بيان عن خاصية العبقرية ؛ ومهما تكن روح الفنان غنية بالابتكار والخيال وبأى نوع من المباشرة التى تؤكد ذاتها فى مثل هذه الدراسات بفضل غلافها الشكلى البالغ الشفافية المتحرر ، فإننا نظل أمام حقيقة باقية وهى أن الصورة لكى تكون لوحة فنية لابد فيها من استعمال اللون ، إذا كان العمل لا يستمر تجريديا من ناحية مادته الحسية التى تبرز الحيوية الذاتية لموضوعاته ووضوحها . وعلى أية حال فلا بد لنا أن نعترف بأن رسوم القلم ورسوم الحفر من إنتاج أيدي أساتذة عظماء : كرفائيل Raphael وألبرخت دورر Albrecht Dürer هى ذات أهمية حقة . والواقع أننا يمكن أن نقول من بعض النواحي إن نفس هذه الرسوم اليدوية هى التى تحمل فى طياتها أدق اهتمام . فنحن هنا نجد النتيجة المدهشة بأن روح الأستاذ بجملتها يعبر عنها تعبيرا مباشرا بمثل هذه المرونة اليدوية ، وهى مرونة تبرز بمنتهى السهولة وفى عمل فورى وبدون تحضيرات أولية المادة الجوهرية لتصوير الأستاذ . فرسوم دورر مثلا على هامش كتاب الصلوات المحفوظ بمكتبة ميونيخ تتسم بسمو وحرية يعجز

عنها الوصف . الفكرة والتنفيذ يظهران في هذه الحالة شيئاً متلاحماً واحداً ، في حين لا نستطيع ونحن نتأمل اللوحات الكاملة تجنب الشعور بأن النتيجة النهائية لم تتحقق إلا بعد تكرار التصوير عدة مرات ، بعد عملية مستمرة من إدخال التحسينات وإكمال الناقص » (٣) .

غير أن كل ما حصل هجل من خبرة بالفن لم يستطع أن يقف في وجه قيود مذهبه المتحكمة ، لأن مبادئ مذهب هجل ، كما وضع كروتشه ، « عقلية في صميمها ومعادية للدين ، ومعادية بنفس القدر للفن » . فالفن عند هجل لم يكن سوى مرحلة ، ومرحلة أدنى ، في ارتقاء العقل نحو الحقيقة . لا يستطيع الفن التعبير عن الحقيقة إلا في صورة حسية ، ولكننا فيما كان يظن تخطينا المرحلة التي يستكفي فيها العقل مرتضيا بمثل هذه التعبيرات . إدراك المطلق الآن يتعين أن يكون عن طريق الروح ، أو بعبارة أخرى ، بالفلسفة ، ولابد من استبعاد الفن كلعب الطفولة التي تخطيناها . واضح أن الفيلسوف الذي يثبت الفن في الزمن الماضي ذلك التثبيت لا يمكن أن يكون ذا نفع لأى امرئ يحاول إيجاد فلسفة للفن في الوقت الراهن لأسباب مشابهة سنمر بأسماء شوبنهاور Schopenhauer وهربرت Herbart وشيرماخر Scheurmacher مرّ الكرام ، فعلى الرغم مما قالوه في الفن كمفهوم عام من كلام كثير خلاب فإنهم انشغلوا جميعاً بالعملية الفلسفية وإنشاء النظام ، ومن هنا نحس أن نظرياتهم في الفن لا صلة لها في الجوهر بأعمال الفن . ثم هم أساساً ذور عقلية لا هى ناقدة ولا تاريخية : إنما يقبلون ذوق عصرهم وتقاليده الثقافية كما لو كانت معصومة من الخطأ . ويقنعون بالاستشهاد على آرائهم بنماذج قليلة ابتذلت لكثرة استعمالها مثل أبولو أوف بلفادير Apollo of Belvedere العالم اللغوى المشهور ووليم فون همبولت Wilhelm Von Humboldt شخصية ذات دلالة كبيرة ويختلف عن هؤلاء . أعماله الاستيطقية بالذات قد تكون على قدر غير كبير من

(٣) « فلسفة الفن الجميل » تأليف هجل ترجمة أوسماستون في أربعة أجزاء ١٩٢٠ . الجزء الثالث ص ٢٧٥ .

الأصالة ، فهي مجرد تفسيرات للقوانين الكلاسية : لكن عمله الرئيسي قائم على دراسة موضوعية للغة ، وفي هذا المجال توصل إلى نفس النتائج التي توصل إليها فيكو - وهي أن اللغة كمثال نتاج جهد يسعى إلى إدراك الأشياء بالفطنة الحدسية ، وأن الشعر سابق للنثر ، ويقدم لنا الحقيقة في مظهرها المحسوس . لكن لا يلوح أنه قد فكر في تطبيق نفس هذا المنهج الموضوع على الفنون التشكيلية ، مكتفياً بإجراء مشابهاة ومقارنات غامضة .

التجريبيون

استمرت هذه الحركة الطويلة البالغة التعقيد في استنتاجية علم الجمال إلى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر ، إلا أن مبالغاتها الشديدة أنتجت رد فعل جاء أول ما جاء من أصحاب المذهب الوضعي - هربرت سبنسر Herbert Spencer وجرانت ألين Grant Allen في إنجلترا ، وتين Taine في فرنسا - ولكنه في فورته الأولى كان فجاً ينقصه الصقل : فهبط من علياء السحب ، ولكننا لا نجد أنفسنا في ربوع الفن . وإني لا أتحدى أى امرئ يستطيع أن يوجد رباطاً بين ذهنية هربرت سبنسر والحساسية الجمالية . غير أن الأمر يختلف بالنسبة لجوستاف تيودور فخر ، الذي نُشرت الطبعة الأولى من كتابه « مدخل لدراسة علم الجمال »^(٤) حوالى عام ١٨٧٦ . فخر هو المؤسس الحقيقي للعلم الحديث للفن ، وهو أول فيلسوف درس الفن دراسة أساسية^(٥) بحيث يقيم الجمالية على أساس بحث تجريبي أو استقرائي للأعمال الفنية . وأنشأ المناهج التجريبية التي ما تزال تتبع في المعامل السيكلوجية في جميع أرجاء العالم بالرغم من رفض كروتشه وازدراثه لها باعتبارها « مجرد تسلية لشغل الوقت أو هواية لا تزيد في الأهمية أو تقل عن لعبة الباسيانس (الصبر) أو هواية جمع طوابع البريد » . وإذا نظرنا

Vorechule der Ästhetik — Gustav theodor Fechner

(٤)

“Von Unten”

(٥)

إلى هذه المناهج ، كل على حدة ، ربما تبدوا لنا في أغلب الأحيان سقيمة لا صلة لها بموضوعنا . لكن النظرة الإجمالية لها لا تدع مجالاً للشك - كما جاء في التلخيص الذي عقده كلوبه^(٦) في حصره للفن وذلك على سبيل المثال - بأنها علمتنا الشيء الكثير عن الخاصية المادية للأشياء التي نسلّم بجمالها ، كما علمتنا الكثير عن ردود الفعل السيكولوجية لشيئ أنماط الناس نحو هذه الأشياء . وإنما الغلط غلط الفيلسوف إذا هو لم يستطع استيعاب هذه الحقائق وتمثيلها في نظريته العامة عن الفن .

إنى أعلق أهمية أكبر على أنماط الدراسة التجريبية التي قدمتها أسماء مثل جوتفريد سمير Gottfried Semper ، وكونراد فيشر Konrad Fiedler وأرنست جروس Ernest Grosse. سمير هو المؤرخ المادى في ميدان الفن ؛ فهو يتقبل جميع الشواهد التي تمدنا بها الأعمال الفنية الباقية من أى من العصور (وهذه الخطوة في ذاتها خطوة أصيلة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليه فيها فضل كبير) ثم يتساءل : ما هى الأشكال النمطية والعامة التي نستطيع تمييزها في كل ذلك الحشد المترايد ؟ وهو يفحص كل ما لديه من المواد ، ويستخلص الأشكال والدوافع المتكررة ، ثم يسأل بعد ذلك عما إذا كانت هذه محكومة بالغرض الذى صُنِعَ من أجله الشيء ، أو بالمادة التي صنع منها ، أو بطبيعة الأدوات والطرق الفنية التي استخدمت لصنعه . ظهر كتاب سمير الرئيسى عام ١٨٦٠^(٧) وظل ملحوظ التأثير ليس فقط على تلاميذه المباشرين في المنهج مثل « ألوا ريجل » في دراسته للفن الرومانى المتأخر^(٨) ، ولكن أيضاً على الفنانين وعلى تنظيم المتاحف (التأكيد الحالى على المبدأ القائل بأن الفنان يجب أن يحترم طبيعة الحامة التي يستخدمها في عمله المستمد منه مباشرة) ولا شك أن منهج سمير

Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik by O. Klüpe (٦)

Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten der praktischen Ästhetik. (٧)

Spatromische Kunstindustrie. Vienna, 1927. Rugel (٨)

على أن ريجل أنشأ مبدعاً شبه صوفى في «إرادة التشكيل» لا نحسبه يتوافق مع موضوعية سمير.

منهج خصيب جداً ؛ وإذا استخدم كما استخدمه بحساسية لا تفتر وسداد ، فلا بد أن يؤدي إلى إدراك أفضل لطبيعة النشاط الفني عند الإنسان ، وللظروف التي تجدد أشكاله على مدى التاريخ - تلك الظروف التي قد نضيف بأنها تحدد أشكاله اليوم . تطورت أفكار سمير بمزيد من البراعة والفتنة على يد كونراد فيدلر ، وهو عالم جمالي لقي مع الأسف إهمالا في إنجلترا ، وغض من شأنه بفضاظة مؤلفون مثل كروتشه . يطور فيدلر فكرة رجل القائلة بأن الفن هو الإرادة الخلاقة بلغة المادة : فالفنان يدرس مادته لا لكي يحل المشكلة التقنية للتصوير ولكن ليحل المشكلة الشكلية للتعبير . « الفنان - فيما يقول - لا يختلف عن سواه من الناس بأي ملكة حسية خاصة تمكنه من الإدراك بدرجة أكبر أو أشد ، ولا تتميز عينه بقدرة خارقة على التخير أو التجميع أو التحوير أو إضفاء النبل أو الإشراق . إنما يختلف عنهم بموهبة خاصة تمكنه من الانفعال الفوري من الإدراك الحسى إلى التعبير البدهي . علاقته ليست علاقة إدراكية وإنما علاقة تعبيرية » ويمكن أن نضيف أنها تعبيرية في صيغة أشياء ملموسة محسوسة تنسجم هي وجوهرها المادى . الفنان يتكلم بالحجر ، وبالحشب ، وبالبرونز ، وباللون ، كما يتكلم الشاعر بالكلمات ؛ الفنان يجعل الفكر منظورا ، دون واسطة من مفاهيم الألفاظ . هذه نظرية ذات دلالة عظيمة ، فهي إحدى النظريات الرئيسية التي يقوم على أسسها عمل الفنانين المعاصرين ^(٩) . كان فيدلر الذى ظهر نشاطه في العقدين : التاسع والعاشر من القرن الأخير على اتصال وثيق بأكثر فناني عصره أصالة - كهانز فون ماريه وأدولف فون هيلدبراند - ويعتبر مذهبه بإصراره العجيب على ضرورة الأصالة (إذ لا يوجد نشاط فنى حق فى استخدام أشكال مطروقة ، كما لا يوجد تعبير شعري صادق باستخدام استعارات وتشابه مطروقة) ذا صلة خاصة بغرضنا الراهن . كان فيدلر فى الحقيقة على استعداد للاعتراف بأن الجديد والمهم فى الفن لا يمكن أن ينشأ إلا من

(٩) طورها هنرى فوسيلون فى كتابه « حياة الأشكال فى الفن » (ترجمة فيشر هوجان وجورج كالبر . نشرته جامعة ييل ١٩٤٢) وهو من أدق وأحسن الكتب فى ميدان علم الجمال .

خلال المعارضة المباشرة للماضى ، فبالنسبة إلى فن العمارة العصرية مثلاً ، لم يكن ليرضى بالأفكار المستمدة من استخدام مواد بطل استعمالها كالخشب والحجارة بل يستبعدا جميعها ويلجأ على ضرورة التفكير الملتزم بالنسبة لمواد العصر كالصلب والخرسانة . والاسم الثالث الذى نوهت به على أنه ذو أهمية خاصة فى تأسيس فلسفة جمالية للفن الحديث ، هو إرنست جروس . فى عام ١٨٩٤ ، وكان لا يزال فى العشرينيات من عمره ، نشر كتابه الأول « بدايات الفن »^(١٠) . يتخلص جروس بحزم أكثر من سواه ، من الفكرة التى تقصر الفن على النتاج المتبع للنهج الموروث عن اليونان والرومان ، ويصر على علم للفن يوحد على نسق أى علم إنسانى آخر بين الخليفة كلها ومجالات النشاط الفنى . وكما أن العلم بوجه عام ، من ناحية اختصاصه بالحياة العضوية ، لا يكاد يمكن تصويره إلا على أساس النشوء والارتقاء ، كذلك هذا الجانب من الحياة الإنسانية ينبغى أن يدرس فى أصوله وتطوره . هكذا بدأ ذلك البحث المتعمق فى فن ما قبل التاريخ والفن البدائى ، والذى ما يزال يتقدم . وهو إذ يلفت انتباهنا إلى أعمال الشعوب البدائية وشعوب ما قبل التاريخ ، ويبرز لنا دلالتها الجمالية ، ما يزال واحداً من أقوى المؤثرات فى الفن الحديث . ذلك لأننا فى الفن البدائى نرى بوضوح شديد ما يتعذر علينا إدراكه فى النتاج المعقد الذى تنتجه الحضارات ذات الثقافة الرفيعة - ألا وهى خاصية التعبير المباشر التى تعبر عن رؤية الفنان وتجسيدها الموضوعى فى أشكال ذات كيان متين .

دلالة الفن البدائى

على غرار هذا الاتجاه فى البحث ، وعلى المبدأ القائل بأن الأبناء يكررون الآباء ، تصدر بحوث جدية فى فن الأطفال ، تبلغ ذروتها فى الأعمال الحديثة نسبياً لبوهلر Buhler و وولف Wulff وإنج Eng ولونفيلد Lowenfeld لا أقول عنها أكثر من أنها قد أكدت تماماً بوجه عام صحة المنهج الموروث المتطور فى علم الجمال ، كما أنها

بلفتها النظر إلى الخصائص الإيجابية في فن الأطفال قد أحدثت تأثيراً مباشراً على عمل الفنانين العصريين - فثمة محاولة واعية للعودة إلى سداجة النظرة الطفلية وبساطتها البريئة - وهي خطوة ارتجاعية بطبيعة الحال إذا كنت ممن ينظرون إلى « مسار التفكير العقلي » برضاً أو قناعة^(١١) . لا أحد يدعى أن فن الهمج وإنسان ما قبل التاريخ والأطفال يمكن أن يظفر بنفس القيمة التي يُعطاهما فن المتحضرين من الناس : ففي معيار القيم عند الدارسين للطبيعة الإنسانية يكاد يكون هذا الفن مهملاً . لكن بحثنا الحالي لا يتجه إلى مشكلة القيم ، وإنما ينصرف اهتمامه إلى طبيعة الفن ونموه ، ومن هذه النظرة يستحيل أن نبالغ في أهمية الفن البدائي . مزية النبات كامنة في بذرته ، أما الشكل فتضمن في طَلْعِهِ . يمكننا أن نعرف عن طبيعة الفن الجوهرية من تجلياته الباكرة عند الإنسان البدائي (وعند الأطفال) أكثر مما نعرف في الإتيقان العقلي المحكم في عصور الحضارة العظمى . ذلك لأن الفن في مراحله المتأخرة يكون مثقلاً بأساليب في الحياة وسلوكيات ليست من صميمه في شيء . الإنسان البدائي والطفل لا يميزان بطريقتنا الاستدلالية بين الواقعي والمثالي . الفن بالنسبة لهؤلاء - فيما نحسب - ليس خالياً من الغرض : ليس أمراً عرضياً ، تكلمة للحياة . الفن عندهم تكثيفٌ لعنصر الحياة ، وتنشيطٌ للنبض ، مُعَلِّمٌ لدقات القلب ، شدادٌ للعضلات ، وهو بذلك نهج في التعبير ضروري ضرورة ملحة . الحقيقة أن الفن في نظر الإنسان البدائي يبلغ درجة من الأهمية العملية بحيث جعلت استخدامه من حق الجماعة ومصلحتها . الفنان الذي يمارس الفن من أجل الفن هو في نظرهم إبليس خطر على المجتمع وربما رجموه . أما الفنان الذي يمارس الفن من أجل الجماعة فهو الكاهن وهو الملك ، لأنه صانع السحر ، وصوت الأرواح ، ومهبط الوحي ، والوسيط الذي يجلب للقبيلة الخصب وبركة المحاصيل والصيد الموفق السمين . ويده بحق هي يد الله .

(١١) تناولت هذا الجانب من الموضوع بصورة وافية في كتابي « التربية عن طريق الفن »

Education through art (لندن الطبعة الجديدة ١٩٥٣) .

والفن من هذه الوجهة ليس له بكل الصراحة أى دخل بالثقافة المهدبة أو الذكاء . فهو فى أصل نشوئه ممارسة أو تنشيط للحواس ، هو التعبير التشكيلى لأحاسيس البديهية الأولية . وهو بهذه المثابة ليس ملكا لشعب بعينه وإنما هو شائع فى كل ربوع المعمورة . غير أنه فى مظهره الإبداعى نشاط محدود - أى أنه مقصور على أفراد معينين ، يملكون مواهب أو مهارات - ليست قدرات فكرية أو شعورية ، وإنما قدرات تعبيرية تجسيدية تحيل الأشياء المجردة إلى أجسام . بهذه القدرات يستطيع الفرد المحظوظ أن يخاطب المشاعر الجمالية عند العشيرة بأسرها . الفن إذن يرتبط ارتباطا وثيقا بالمهارة - ليس فقط لأن كل الفنون البصرية أو التشكيلية تعتمد على تعلم استعمال آلة أو أخرى ، ولكن أيضا لأن هذه الفنون تستفيد من القدرة على تشكيل الأشياء حسب الإرادة ، وحسب هوى الفؤاد . غير أن الفن شئ أكثر من مجرد المهارة ، لأن المهارة وظيفية صرفة . فى حين يبدأ الفن حيث تنتهى الوظيفة : إنه تهذيب للوظيفة ، وإن تعين ألا يتداخل فى عمل الوظيفة . عندما تتساوى الأشكال ذات الوظيفة فى كفايتها العملية يظل لدى الحس الجمالى التخير والتفاضل . فيقول إن هذا الرمح (أو نصله) أجمل من ذاك ، أو إن هذه الفأس أجمل من تلك . ينزل هذا بنا إلى المشكلة الجذرية لمسألة الجمال . ماذا نقصد بهذه المفاضلة ؟ . أحد الأشكال أبعث على السرور من غيره - لماذا ؟ لو لم تفعل الطريقة التطورية فى فلسفة الجمال شيئا آخر لوجدت لنفسها المبرر لاستبعاد هذا السؤال نهائيا . للوصول إلى جواب على هذا السؤال لابد من منهج آخر - ألا وهو المنهج السيكلوجى . ليس من الممكن تفسير المتعة أو الرضا اللذين نستمدهما من العناصر الشكلية فى الفن إلا إذا أزعنا النقاب عن فسيولوجية الاستجابات الغريزية ، وفسرنا الدور الذى تقوم به الصورة فى تنبيه الحدة البصرية ، وعلاقة الإيقاع النغمى بالحركات الجثمانية ، وربما بالحركات الكونية (كما يريد الصينيون منا أن نصدق) وبالجاذبية اللاشعورية للرموز الملموسة والمجردة ، والأثر الانفعالى للألوان والظلال الخالصة ، وهلم جرا .

سيكولوجية الفن

جانب التلقى

إن تقديم أى عرض واف للنظريات السيكولوجية الحديثة فى الفن يخرج عن مجال هذا البحث . ونحن ندين بصفة رئيسية فى إنشاء سيكولوجية علمية للفن إلى أربعة من الألمان - هم كارل جروس Karl Groos وتيودور ليبس Teodor Lipps وفولكلت Volkelt وماكس ديسوار Max Dessoir ومعظم أبحاثهم تدور حول النظرية المعروفة بنظرية الإمباتية^(١٢) وهذه النظرية تميل إلى التعميم حتى لتفقد الكثير من صلاحيتها الخاصة للتطبيق على الأعمال الفنية . وهى فى المقام الأول نظرية فى التذوق الجمالى ، فى الطرف المقابل للنظريات التى كنا نناقشها منذ هنية ، والتى كانت تهتم اهتماما أكبر بالموضوع وظروف إبداعه . وهى نظرية تجد تفسيراً للمتعة الجمالية فى طبيعة العلاقة العاطفية التى تنشأ بين المشاهد والعمل الفنى . ولا يتكشف هذا كمجرد شعور متعاطف ، أو شعور مصاحب ، وإنما هو بالأحرى شكل من التقمص الخيالى بين الذات والموضوع ، إحساس نافذ إلى الداخل . إنه علاقة بديهية عاجلة مباشرة ، علاقة الإدراك الحسى « لشكل » الموضوع . يصفها ليبس - وهو عميد الشراح لهذه النظرية - بالشكل التالى :

« إن موضوع التعاطف هو ذاتنا المتمثلة فى الموضوع ، تنتقل منا إلى الآخرين ، وبالتالي تنكشف فيهم . فنحن نستشعر بذوات أنفسنا فى الآخرين ، أو عن طريقهم ، نستشعر بأننا سعداء ، أو أحرار ، أو متفخون ، أو متسامون ، أو نستشعر بنقيض هذه الصفات . الشعور الجمالى بالتعاطف ليس مجرد أسلوب فى التذوق الجمالى ، إنه هو ذلك التذوق ذاته . كل تذوق جمالى يقوم فى التحليل النهائى جزئيا وكليا على هذا التعاطف :

(١٢) Einfühlung التفتح السمع وترجمها البعض « التقمص الوجدانى » .

حتى ذلك الناشئ عن الخطوط والأشكال الهندسية ، وفنية العمارة ، وغيرها من الخطوط والأشكال التجريدية .

ربما نكون قد أسأنا استخدام الكلمة بوصفنا الحالات الشعورية الأخيرة على أنها تعاطف : فنحن لا نضفي بالضرورة على العمود الصاعد أو الإناء الرشيق اللذين تتأملهما صفة الإنسانية ، نحن ننفذ بشعورنا داخل الشكل ، ننسجم معه ، نتفاعل مع أبعاده ، مع كئلته ، مع تلافيفه الموقعة : وهكذا نخترع كلمة الإبائية أو التفتح السمع ، أو ما يسميه البعض : التقمص الوجداني . ثم إنه من الممكن أن نقول إن الإبائية تختلف اختلافاً حيوياً طبقاً للموضوع الذى تتأمله ، إنسانياً كان ، أو عضوياً ، أو تجريبياً ؛ ليس Lipps نفسه يميز بين الإبائية البسيطة والإبائية الرمزية . الذى أريد أن يكون واضحاً - وأعتقد أن ما سوف أقول يتمشى تماماً وليس وفولكلت Volkelt إن المرحلة الأولية فى هذه العملية ليست مرحلة شعور : فهى ليست مجرد ارتباط عاطفى للذات بالموضوع ؛ إن هناك إدراكاً جسدياً مباشراً بالشكل ، تمثلاً لا شعورياً ، ثم يتلوه الشعور الجمالى المحدد . توضح ذلك بنوع خاص أنماط معينة من الفن التجريدى المعاصر . الحقيقة أنه يتوجب علينا أن نميز ثلاث مراحل فى التجربة الجمالية الكاملة تجاه العمل الفنى : أولاً الإحساس أو الإدراك الفورى للموضوع ، ثانياً رد فعل الجهاز العاطفى لشكل الموضوع المدرك ، وثالثاً رد فعل عقل المشاهد لطبيعة المفهوم الفكرى للموضوع ، أى « لمضمون » العمل الفنى ، ولجميع ما يثير من تداعيات ثانوية .

جانب الإبداع

الجانب الإبداعى للفن ، طبقاً لهذه النظرية ، عملية أكثر تعقيداً ولست أنوى هنا أن أتبع نهجاً معيناً ، ولكنى أظن أن النظرية العامة للمدرسة السيكلولوجية التى ذكرتها ستتيح لنا أن نميز المراحل التالية للعملية الإبداعية فى الفنون البصرية : وهى تتطابق

تطابقاً شديداً مع المراحل في فنون أخرى ، كالشعر والموسيقى .

١ - هناك أولاً مزاج انفعالي سابق التهيؤ ، وحالة من الاستعداد أو الإدراك ، ربما هو إحساس بالاستعداد الخاطف لمستويات العقل اللاشعورية .

٢ - عندما يكون الفنان في هذه الحالة يحىء إليه أول هاجس لرمز ، أو فكرة يعبر عنها ، لا بالكلمات ، ولكن بشكل مادي ملموس - ربما هو هذا « المنظر الطبيعي » ، « طبق الفواكه » ، أو قد يكون مجرد تكوين تجريدي من المساحات والكتل .

٣ - وكخطوة ثالثة ، يحدث التطوير العقلي لهذا الرمز ، إدخال أو اختيار صور يربطها العقل بالرمز عن طريق الحدس ، ثم تحديد القيمة العاطفية للصور أو دفعها .

٤ - بعد ذلك يبحث الفنان عن منهج مناسب بما فيه الحامة الملائمة يستطيع بواسطته أن يعرض الرمز .

٥ - وأخيراً هناك العملية الفنية الفعلية ، عملية ترجمة الإدراك العقلي إلى شكل موضوعي - وهي عملية قد يتلقى الرمز الأصلي خلالها تعديلات كبيرة .

على أنه تجدر الإشارة إلى أن الذي حللناه بهذه الطريقة السيكلوجية إلى خمس مراحل متتالية وواضحة ، يحدث في الواقع الفعلي كنشاط متكامل لا يتجزأ . هذا بالإضافة إلى أن الفنان لا يتحتم أن يبدأ دائماً عند البداية بمزاج انفعالي غامض . فقد يبدأ عند أية مرحلة من المراحل ويعود إلى الخلف قبل أن يتقدم إلى الأمام - وقد يبدأ وغالباً ما يفعل بالحامة ، لونها كانت أوحجراً ، ويتركيزه على ذلك ، وربما بنشاط تمهيدى عابث بأدواته ، يستحث المزاج الأولى . ولكن هناك فكرة أساسية في كل سيكلوجية دقيقة لعملية الإبداع ، وهي أن الفن هو التعبير من خلال الحواس عن حالات الحدس أو الإدراك الحسى أو الانفعال ، يختص به الفرد . لن نجد في سيكلوجية الفن الحديثة أى تبرير للفكرة القائلة بأن الفن هو في المقام الأول منشغل عقلي يعنى بصياغة أفكار مطلقة أو أنماط مثالية . أما أن الفن كان وما يزال مشغولاً

بالقيم الإنسانية والروحية ، فذلك شيء يسلم به العالم السيكلوجي ؛ ولكن هذه القيم لا دخل لها بطبيعة العملية الجمالية ذاتها . القيم الجمالية التي قد نتكلم عنها شيء متميز عن قيم الأخلاق أو الاجتماع أو الدين أو الفلسفة : يعني الفن بالقدرة على الإحساس ، بالإدراك البصري ، بالترميز ولكنه لا يعني أبداً بالتفكير أو التعميم أو إصدار الأحكام . ممارسة الفن المعاصر تتوقف على هذا الرأي الذي يؤيده العلم الحديث للفن بكامل قوته فإما أن يقف على قدميه أو يسقط .

فلسفة الفن الراهنة

من الطبيعي في الختام أن نسأل هل التأملات والاكتشافات المتعددة الأشكال للعلم الحديث للفن ذاتها التي حصرتها على نحو خاطف قد وجدت أي تكامل في إطار مذهب فلسفي حديث . ما من فيلسوف معاصر يمكنه الآن أن يتجاهل وهو آمن هذا المجال من مجالات الروح الإنسانية ، ولكننا نشك فيما إذا كان أي فيلسوف منذ هجل أعطاه حقه أو مكانه الصحيح في إطار نظرة موحدة للعالم . قام كروتشه بالطبع بهذه المحاولة ، ولكنها محاولة تقوم على رفض أدلة المنهج التجريبي والسيكلوجي الذي وصفته ، وبلغاً بدلاً من ذلك إلى نوعية من الوجودية الذاتية تحاول ربط علم الجمال بعلم اللغة . وهي آخر خفقة لمثالية خبّت وحل محلها على نطاق واسع فريد - منهج من المناهج التجريبية المرتكزة على دراسة اللغة والأساطير ، وفوق كل شيء على سيكلوجية الفنان . لقد أضحي جلياً أن للفن وظيفة بيولوجية وسوسيلوجية هامة في حياة الإنسان . عمل هنري برجسون عظيم الدلالة في هذه الناحية . صحيح أن برجسون لم يؤلف قط كتاباً مخصصاً لعلم الجمال : وعلينا أن نقرب صفحات كتبه المتنوعة لنلتقط الحكمة المتناثرة هنا وهناك عن هذا الموضوع . كمثال لهذه الحكمة ، وكتعريف للفن يبدو لي أنه يتفق ليس فقط هو والمجال الواسع للتعبير الفني في الماضي وفي عصرنا الحاضر ، وإنما أيضاً مع

نظريات الفن الموضوعية التي وصفتها ، أحب أن أورد فقرة من كتابه عن الضحك :
 « من حين لحين ، وفي نوبة من شرود الذهن ، تبعث الطبيعة نفوساً أكثر من غيرها
 انعزالاً عن الحياة ، ليس ذلك الانعزال المتعمد ، المنطقي ، النظامي - الذي يحىء عن
 تأمل وفلسفة ولكنه انعزال طبيعي متأصل في تركيب الحس والشعور ، يكشف عن
 نفسه فجأة بأسلوب يتولى كما في الرؤية أو الاستماع أو التفكير . .

« واحد من الناس يستعمل الألوان والأشكال ، ولما كان يحب اللون لذات اللون
 والشكل لذات الشكل ، ولما كان يدركها إدراكاً حسيّاً من أجل ذاتهما وليس لذات
 نفسه ، فإن ما يراه ظاهراً من خلال ألوان الأشياء وأشكالها إنما هو حياتها الداخلية .
 شيئاً فشيئاً يروح يدسها بطريقة غير مباشرة في مداركنا برغم الحيرة التي تنتابنا في
 البداية ، فهو يُحوّلنا لبضع لحظات على الأقل عن تحيزاتنا ضد الشكل واللون تلك التي
 تقف بيننا وبين الحقيقة . وهكذا يحقق أعلى مطمح للفن . وهو هنا ينحصر في الكشف
 عن كنه الطبيعة لنا . البعض الآخر مرة أخرى يعتزل ويأوى إلى قرارة نفسه . وتحت
 عديد من الأفعال الأولية التي هي العلاقات الخارجية المنظورة لعاطفة ما ، وخلف
 التعبير التقليدي الشائع الذي يُظهر ويخفي الحالة الذهنية للفرد ، ثمة الوجدان والمزاج
 الأصيل ، الذي يصل إليه هذا البعض في جوهره الطاهر النقي . ثم لإغرائنا على أن
 نقوم نحن أنفسنا بنفس الجهد ، يصطنعون الوسيلة التي تجعلنا نرى شيئاً مما رأوه : بتنظيم
 الكلمات تنظيماً موقِعاً موزوناً ، مما يجعلها ذات نسق تنبض بحياة خاصة بها - حياة
 تحكي لنا أو بالأحرى توحى لنا بأشياء لم يُعد الكلام للتعبير عنها . وغير هؤلاء يغيصون
 إلى أعماق أبعاد غوراً . تحت هذه الأفراح والأحزان التي يمكن في فترة ضيق حاسمة ، أن
 تترجم إلى لغة ، يقبضون على أشياء لا تمت إلى اللغة بصلة ، إيقاعات من الحياة
 وأنفاسها ، هي أقرب إلى الإنسان من الأحاسيس في دخيلة نفسه وسريته . لكونها
 القانون الحي - الذي يختلف مع كل فرد - لحاسه ويأسه ، لأمانيه وأشجانه .
 بإطلاقهم لهذه الموسيقى من عقالها وتشديدهم لمقاطعها يفرضونها على انتباهنا فرضاً ،

بالجبر ، أردنا أو لم نرد ، نلقاها كعابر سبيل يلتقي مرقصاً في طريقه فيشارك فيه . وهكذا نجد أنفسنا مدفوعين لأن نطلق في أعماق كيانتنا وتراً خفياً كان منتظراً على أحر من الجمر ليهتز . . . (١٣) .

في مثل هذا البيان عبارات كثيرة تحتاج إلى تحديد في إطار من الفلسفة الجمالية الصحيحة ، ولكن هذه العبارات في سمو فكرتها وصدق ملاحظاتها تلخص تلخيصاً وافياً تلك الثورة الفكرية التي تصاحب ثورة الفن المعاصر منذ شبوبها وتصادق عليها . لعل أكثر الفلاسفة دلالة في هذا المجال بعد برجسون (وهو أيضاً غير متخصص في فلسفة الفن) هو إرنست كاسير (١٨٧٤ - ١٩٤٥) أهم أعمال كاسير من وجهة نظرنا ، هو كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية »^(١٤) ، يتناول فيه فلسفة « كانت » في الشكل ويطورها إلى مذهب ظاهري في الثقافة ، مستخدماً لهذا الغرض ما تجمع من العلم على مدى قرن من البحوث في أصول اللغة والأساطير . فما ينجزه الإنسان في مجرى تقدمه التاريخي هو « إثباته لكيانه وإدراكه لذاته في ومن خلال الشكل الجمالي والأخلاقي والنظري الذي يعطيه لوجوده . يظهر هذا حتى في أول تلقين كلامي يُلقنه الإنسان ، وبين ويتنامى في أشكال غنية متعددة الجوانب في الشعر ، وفي الفنون الجميلة ، وفي الشعور الديني ، وفي المفاهيم الفلسفية . يستوحى الفن بجلاء لأول مرة لا كمجرد نسخ لحقيقة معينة مجهزة وإنما ككتشاف للحقيقة يتم إيصاله (أى الكشف) بشكل رمزي ، مفهوم الجمال المحدد يستبعد . الفن ، كما قال جوته ، شكلي من قبل أن

(١٣) « الضحك » لهنري برجسون (١٩٠٠) ترجمة بريرتون وروزويل ، لندن ونيويورك ١٩١١

Laughter (1900) by Henri Bergson. trans by C.Brertor and F.Rothwell. London and New York (1911).

(١٤) نشرت الطبعة الأصلية بالألمانية في ٣ أجزاء ١٩٢٣ ، ١٩٢٩ . ترجمه رالف مانهم ونشرته جامعة ييل

١٩٥٣ ، ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ .

E.Cassirer-Philosophy of Symbolic Form-trans by Ralph Manheim Yale Univ Press, 1953, 55, 57.

يكون جميلاً بزمن طويل ؛ فهو يعطى شكلاً للمشاعر التي بغيره تظل غامضة أو خافية ، وهذه هي وظيفته الكبرى البيولوجية والثقافية . الفن « ترجمة للحقيقة - لا بالمفاهيم ولكن بحس الإدراك ؛ لا من خلال واسطة الفكر وإنما من خلال واسطة الأشكال الحسية ^(١٥) .

كاسيرر بالطبع من نتاج المدرسة التقليدية الألمانية في الفلسفة ، ولكنه يصحح تقليدها بصورة حيوية . يقول : « إن الموضوع الحقيقي للفن ، ليس هو اللامتناهي الميثافيزيقي عند شلنج ، أو المطلق عند هيجل . وإنما يجب البحث عنه في عناصر بنائية أساسية في خبرتنا الحسية ذاتها - في الخطوط ، في التصميم ، في الأشكال المعمارية وفي الأشكال الموسيقية . هذه العناصر موجودة في كل مكان وزمان إذا جاز لنا هذا التعبير ، وهي لخلوها من كل غموض ظاهرة بادية للعيان ، فهي مرئية ، مسموعة واضحة ^(١٦) » .

طبقت سوزان ك ، لانجر فلسفة كاسيرر في الأشكال الرمزية على الفن بصفة خاصة ، واستعانت في ذلك بكثير من الآراء السديدة المبعثرة حول الموضوع ، والتي كان هوايتيد ^(١٧) مسئولاً عنها . على يد كاسيرر ولانجر تبلغ فلسفة الفن شكلاً محدداً مُعرِّفاً معقول الحجة . ويستطيع المرء أن يدرك الآن أن التطور الكامل لفلسفة الفن الحديثة ، ابتداءً بقيكو وكانت ، متلقية إسهاماً له وزنه الحاسم من روسو وجوته ، قد استرشدت بتطور الفن الحديث نفسه خطوة بخطوة ، ففي الفن وفي الفلسفة ثمة إدراك

(١٥) « مقال عن الإنسان » سلسلة أنكور (١٩٥٣)

والجزء المخصص لموضوع (الفن) في هذه الـ « مقدمة لفلسفة الثقافة البشرية » هو أحسن وأبسط ملخص لفلسفة كاسيرر في الفن .

An Essay on Man. Double Day Anchor Books (1953) P. 188.

(١٦) المصدر السابق (ص ٢٠١) .

(١٧) « مفتاح جديد للفلسفة » ، جامعة هارفارد ١٩٤٢ ؛ « الإحساس والشكل » نيويورك ١٩٥٣ .

Philosophy in a New Key, Harvard Univ. Press 1942 Feeling and Form N.Y. 1953.

تدريجياً لطبيعة النشاط الفنى الشكلية والمتغيرة ولوضعه الواعى المستقل . هذه التطورات
مجتمعة تؤلف الحركة الرومانتية . وبالرغم من أن هناك ، كما سنرى ، بعض مظاهر
الفن الحديث المعادية للرومانتية أو ذات التزعة الكلاسية ، غير أن هذه الحالة إن دلت
على شيء فإنما توضح قصور أى مصطلح يحاول أن يشخص الخيال الإنسانى المبدع
أو أن يسمه بصفة مميزة . الحقيقة أن الفن اكتشاف وتأسيس لعالم جديد من
الأشكال ، والشكل شيء معقول ؛ لكن الفن تغيير وتحويل مستمر للشكل عن طريق
قوى حيوية غريزية لاتستند إلى شيء من العقل .

الفصل الثاني

من العلم إلى الرمزية إفلاس المذهب الأكاديمي

الاتفاق تام حول أحد المظاهر العامة للفن المعاصر ألا وهو تعقيده . فما من أحد لديه من الجرأة ما يجعله يختار مدرسة بعينها أو تقليداً بعينه ، ثم يقول ؛ هذا نموذج الفن الحديث ، أما البقية فهي على نحو ما مشتقة أو زائفة . وفي العصور الأخرى ، رجوعاً إلى الوراء حتى نهاية القرن الماضي ، كان هناك نوع من الوحدة في تطور الفن مكنت المؤرخين من أن يتبعوا من جيل إلى جيل تطوراً متماسكاً في الأسلوب ، ولكن أين في الأسلاف المباشرين للفن الحديث من ورث عنهم بيكاسو وبول كلي وماكس إرنست وغيرهم من الفنانين الكثيرين الذين قد يُنوّه عن أعمالهم المتنوعة ؟ يبدو أن هناك انفصالا واضحاً في التطور التاريخي للموهبة الفنية .

وربما أمكن أن نستخلص بعض التشابه بين هذه الحال في الفنون والأحوال الاجتماعية العامة في حضارتنا . . تعقيد الأساليب في الفن ، والانقطاع الظاهر في تطورها ، ليس أكثر من التعقيد فيما قد نسميه أساليب في الأخلاق والدين والاقتصاد الاشتراكي . ففي كل ذلك نجد نفس الافتقار إلى الوحدة ، ونفس الغيبة للثقافات ، ونفس الانقطاع في مجرى التقاليد . ولن ينعدم النقاد الذين سوف يحاولون اكتشاف

سلسلة من الأسباب التي تربط بين كل مظاهر هذا الاضطراب - مُبتدئين كما هو المؤلف بالظروف الاقتصادية ، مستخلصين من اضطرابها اضطراب الفنون وغيرها من المظاهر الثقافية في عصرنا .

السمات العامة للثورة

ظهرت ثورات في تاريخ الفن قبل اليوم . فمع كل جيل جديد تشب ثورة . ومن حين لحين ، كل قرن أو ما يقرب من قرن نجد تغيراً كبيراً أو عميقاً في الحساسية يُعبر عنه بالعصر الفني - كالعصر الثالث ، والعصر الرابع ، وعصر الباروك ، وعصر الركوكو ، والعصر الرومانتي ، وعصر الانطباعيين وهلم جرا . غير أنني أظن أننا نستطيع بالفعل أن نلمح اختلافاً نوعياً في الثورة المعاصرة : فهي ليست قلباً لصفحة الحاضر أو حتى رجوعاً إلى الوراء ، ولكنها في الحقيقة قطع للدرب ، وتحويل للسلطة ، قد يسميها البعض الانحلالا . شخصيتها فاجعة ، تبدأ الثورات التاريخية في شكل تخمرات منزلة ، ثم تنتشر شيئاً فشيئاً حتى تُعدي ، وتحول ، ويتشرب جسم الحضارة كله ، لكننا الآن أمام ميلاد جسم جديد أو أجسام جديدة متميزة الشخصية وغير قابلة للانصهار مع الجسم القديم . الفن التقليدي لعصر النهضة ، فن المذهب الإنساني ، يظل برغم كل تغيراته الدورية ، تقليداً واحداً متصلاً حتى المدرسة الانطباعية بل ما بعدها من مدارس . يظل ذلك التقليد الذي تبلور الآن كالفن الأكاديمي المعاصر ثابتاً بعيداً عن التلوث ، ومهما تلقى من شجب لا يموت ، وإذا حكمتنا بما يلقاه من تأييد شعبي ورسمي تبين لنا أنه لا يعتوره التدهور أو الانحلال . فهو يزدهر في مجاله البين ، وأكبر الظن أنه سيواصل ازدهاره لأنه في أساسه إنما يشبع حاجات اجتماعية تتميز تماماً عن تلك الحاجات التي يشبعها ذلك النمط الآخر من الفن الذي نخصّه باسم الفن « الحديث » . ونظراً لتنوع الروح الإنسانية ، ولأننا ندرك أن هذا التنوع يمكن التعبير عنه تعبيراً متنوعاً ، لا بد لنا أن

نبحث عن تفسير لحيوية الحركة الحديثة وشرعيتها .
لا أريد أن يفهم من كلامي أن الروح الإنسانية اليوم أكثر تنوعاً وتعددًا في الشكل عنها في أي عصر تاريخي آخر ، كما لا أريد أن يفهم أننا نعرف عن الروح الإنسانية اليوم أكثر مما كان معروفًا في عهد أرسطو مثلاً أو في أي عصر منذ أرسطو . الذي أحس بصدقه بالنسبة إلى عصرنا هو أننا على نحو ما قد سلطنا تلسكوباً على تطورنا الماضي قربه لنا ، وظهر أن الروح الإنسانية التي عبرت في الماضي عن نفسها أو عن بعض النواحي السائدة فيها ، تعبيراً متنوعاً في عصور مختلفة ، إنما تعبر الآن عن نفس هذا التنوع ، في عصر واحد دون أي تأكيد لمظهر واحد بالذات . تنوع الفن الحديث منفصل الحلقات ، ولا يمكن أن يتلاءم وأي مفهوم نظري واحد ؛ ولكننا نستطيع أن نجد نظائر لمعظم مظاهره في تاريخ الفن . الشيء الجديد هو أن هذه المظاهر وهذه المفاهيم الخاصة بالفن ، لم يسبق لها التجاوز جنباً لجنب معاً في ذات الوقت ومع ذلك أظن أننا ربما نكون قد أضفنا مفهوماً جديداً واحداً إلى المفاهيم القائمة من قبل : وهذا ما سأحاول توضيحه في الفصول التالية .

العرف الأكاديمي الموروث

« ما تراه العين »

التصوير الأكاديمي كأحد التقاليد الأوربية الرئيسية ولنسمّه على سبيل التبسيط التقليد الأكاديمي ، ترجع بدايته إلى القرن الرابع عشر . بغیر أن نضفي أهمية كبيرة على أي فرد معين ، مثل جيوتو Giotto ، يمكن القول دون خشية من نقص ، أنه بدأ مع الرغبة في تسجيل ما تراه العين على نحو ما تسجيلاً مطابقاً . عبّر روجر فراي Roger Fry عن ذلك ذات مرة تعبيراً جيداً حين قال : « المطلوب من الفنان ألا تكون صورته مخاطبة للمشاعر بانسجامها وإيقاعها المتناسق فقط ، وإنما أن تكون

أيضاً مطابقة لمظهر العالم الواقعي . كما أن نسيجها يجب ألا يحمل أى أثر للتفكك شأنه شأن المشهد المرئي ، وهو شرط . . . لم يكن مفروضاً على فناني الصين . التلاحم في النسيج يمكن أن يتم بأحد طريقين ، إما بالتقليد الدقيق لمشهد واقعي أو بتكوين صورة حسب تلك القوانين البصرية التي تحكم بالضرورة بصرنا الأول - وهو المذهب التجريبي - استخدمه الفنانون الفلمنكيون في شمال أوروبا ، أما الثاني وهو المنهج العلمي ، فقد أتبع في إيطاليا ، وخاصة على يد الفلورنسيين ، الذين كانوا أول من اكتشف القوانين البصرية للمنظور^(١) « ها نحن أولاء في إطار وصف عام للتقليد الأكاديمي ، أوضحنا منهجين : « التجريبي » و « العلمي » ، وكلا المصطلحين يصفان لنا مضمون الفن الأكاديمي المعاصر . المنهج التجريبي - كما يدل عليه اسمه - يصيب نجاحاً بقدر ما يبتكر من تقنيات تقدم لنا إيهاماً بتجربة بصرية مباشرة . إنه منهج التقليد بما ينطوي عليه من سذاجة ، ولأنه مقلد ولا هدف له أبعد من تسجيل المظاهر ، كانت أهميته النظرية ضئيلة . قد نقنع بهذا النمط من الفن : قد نطلب من الفنان تسجيلاً طبق الأصل للانطباع الذي تعطيه العملية الفسيولوجية لما تراه عينه . إذا كان الأمر كذلك فإن كل ما نطلبه من الفنان هو في الحقيقة والجوهر شيء آلي . الفنان طبقاً لهذا ينبغي أن يكون آلة دقيقة . وما خلا ذلك يعتمد على موضوع الرسم ، وعن هذا الجانب قد تكون لنا آراؤنا وأحاسيسنا وعواطفنا ، ولكن هذه لا تدخل لها بعمل الآلة وعلى ذلك فالطريقة التجريبية في التصوير ، شأن مثلتها في الفلسفة ، تنتهي إلى المذهب المادي : فهي نظرية آلية في الفن .

(١) «خلاصة العلم الحديث» نشره الدكتور وليم روز (لندن ١٩٣١) .

ويقصد فراى بكلمة «تجريبي» منهج المحاولة والخطأ ، وربما كانت كلمة «براجماتي أو عملي» أكثر دقة .

An outline of Modern Knowledge —Dr. William Rose London 1951.

ما الذى تراه العين ؟

المنهج الثانى هو المنهج التجريبي الخاضع للشك العلمى . فالرسام بدلا من أن ينسخ ببراءة تامة ما يخيّل إليه أن عينه تراه ، يطرح على نفسه هذا السؤال : ولكن ما الذى تراه عيني بالضبط ؟ فهو لم يعد قانعا بالوهم الذى توصل إليه تجريبيا بالحدق الفنى . لابد له من أن يحلّل ما تراه العين ، ثم ينشئ مخططاً أو رسماً تخطيطياً يكون ذا علاقة محققة بالموضوع المرسوم . اهتمامه فى البداية منصب على مشكلة ترجمة مجال الرؤية ذى الأبعاد الثلاثة إلى سطح ذى بعدين : فإذا كان فناناً من طراز أو تشيللو Uccello أو بييرو دىلا فرانشيسكا Piero della Francesca يهتم بنظريات المنظور الخطى . عمله مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعالم الرياضى أو عالم الهندسة . بعد ذلك يدرك أهمية الضوء والظل وتوزيعها فى الصورة (الشياروسكورو) ، فى حل مشكلته ، وهنا أيضاً يحتاج إلى مساعدة العالم . وفى مرحلة متأخرة يبدأ يدرك أن المظهر الخارجى للأشياء يعتمد على بنائها الداخلى : يصبح عالماً جيولوجياً ، كى يدرس تكوين الصخور ؛ فعالماً نباتياً ، ليدرس أشكال النباتات ؛ ثم عالماً فى التشريح ، كى يدرس حركة العضلات وهيكّل العظام . جمع ليوناردو دافنشى ، كهنان نموذجى لعصر النهضة ، بين هؤلاء جميعاً وأحاط بكل هذه العلوم ، ولكن حتى ليوناردو لم يستنفد تطبيق العلم على الفن . فقد ترك مسألة اللون على أهميتها البالغة دون مساس بالمقارنة بغيرها من مسائل . بيد أن كثيراً من العلماء - مثل نيوتن وجوته - كان عليهم أن يتناولوا المشكلة بالبحث قبل أن يستطيع الفنان الاستفادة من نتائجهم . وفى تلك الأثناء ظهر اصطلاح أكاديمى فى استعمال اللون ، كان أهم ما يتطلبه هو تحقيق نوع من الانسجام أو الوحدة لقيم الأضواء والظلال ودرجتها على قماش اللوحة . وهو اصطلاح كان كونستابل هو أول من عارضه . فعندما أثبت كونستابل Constable أن الألوان فى اللوحة يمكن أن تكون

ناضرة متألفة كما هي في الطبيعة ، شرع الفنان في اتجاه علمي جديد ، انتهى بالخطط اللونية العلمية أو شبه العلمية عند فنانين انطباعيين مثل سيراه Senrat وسينيلاك Signac أقول « انتهى » عند ذلك ، لأنه عندما طُبِّق العلم على الفن بصرامة مسرفة ، تبين أن التحليل قد دفع الأهداف دفْعاً مسرفاً أدى إلى تدمير هدف المنهج العلمي في الفن ذاته ، ذلك الهدف الذي ما يزال ينبغي إبراز مظهر العالم الواقعي . فالتلاحم البنائي لم يعد ممكن التحقيق عن طريق هذه الوسيلة ، وأصبح المنهج العلمي ذاته موضع شك من حيث المبدأ.

مفهوم جديد : الرمزية

لعل هذا الشك لم يكن سيصل إلى حد الثورة (ربما كان سينحدر إلى اليأس) لولا ظهور مؤثرات جديدة في نفس الوقت - وخاصة تأثير ذلك المنهج في الفن الذي لم يكن تجريبيّاً ولا علميّاً وإنما نهج سبيله الساكن في الشرق الأقصى البعيد عن التأثير طوال الفترة التي انتشر فيها هذان المنهجان في أوروبا الغربية . ذلك الفن الذي تبرأ من الرغبة في نسخ مظهر العالم الواقعي - بل لم يَدُرْ في ذهنه قط هذا الغرض ، « اكتشفه » فجأة الأتباع المتحمسون للمنهج العلمي والمتورطون فيه . فعلى سبيل المثال كانت الصور اليابانية المطبوعة المستوردة من الخارج ذات تأثير على حركة الانطباعيين الجدد في فرنسا ، كلهم في غضون الربع الأخير من القرن التاسع عشر - فاق كل الحدود سواء من حيث كمّ هذه الأعمال الفنية أو كيفها . رأى الناس في ومضة عين أن الرسم يمكن أن يكون شيئاً مختلفاً تماماً عن نسخ المظهر لدنيا الواقع - يمكن أن يكون شيئاً ربما يشبه من البعيد مظهر دنيا الواقع . المدرسة التجريبية بالطبع لم يكن يهملها الأمر ، وحتى المدرسة العلمية التي يمكن أن تُدْخِل في زمرتها سيزان Cézanne وفان جوخ Van Gogh ، كانت على وجه العموم غارقة في التزامها لتقنياتها الحرفية إلى الحد

الذى لا يتيح لها أى تغيير ، غير أنه كان فى فرنسا فى ذلك الوقت رسام هاو ، لم يكن له نزوات معينة أو تدريب معين ، وكان لتوّه قد ضرب بوظيفة له فى بنك عرض الحائط ، بل إنه هجر زوجته وأسرته لكى يكرّس حياته للرسم . ولما لم يكن ذا انتماءات مسبقة نحو أحد المنهجين التجريبي أو العلمى ، كان من السهل أن يقع تحت تأثير الفن الشرقى : وكان قد أمضى شطراً من طفولته فى بلد استوائى ، هذا الفنان هو بول جوجان Paul Gauguin وبالرغم من أنه سيظل من بعض النواحي رسّاماً غير كفء بل تّزاعاً نحو العاطفية لدرجة السرف ، غير أنه لا يخامرنا الآن أى شك فى أن تأثيره على المستقبل كان مؤكداً حاسماً . فى عام ١٨٨٨ قابل فى بونت آقن رسّاماً آخر هو بول سيريزيه Paul Serusier . لم تكن لسيريزيه شهرة كبيرة كفنان ، لكنه سرعان ما رأى نضارة أعمال جوجان وجاذبيتها وقوتها الغالبة ، ومن ثم شرع فى استنباط نظرية لتفسيرها^(٢) . كان سيريزيه ذا عقلية منطقية واضحة منظمة ؛ وكانت لديه موهبة التفكير التجريدى ، لذلك سرعان ما ظهرت النظرية التى استمدتها من أعمال جوجان وأحاديثه متميزة تماماً عن نظريات الانطباعية . أُطلق عليها فى ذلك الوقت اسم لم يكن فى غير محله ، وهو الرمزية ، وأغلب الظن أنه بسبب اغتصاب الحركة الأدبية المعاصرة فى فرنسا لهذا الاسم لم يطلق على الرسم منذ جوجان . هذه النظرية التى أبدتها آخر الأمر الفن الشرقى ولكن استنبطها سيريزيه^(٣) مرتكزاً على أعمال جوجان ، مدّت فيما بعد لتشمل عمل فان جوخ. هكذا أسدل الستار على هدف خمسة قرون من الجهد الأوروبى . لم يعد المظهر الواقعى للعالم المرئى ذا أهمية

(٢) «أبجدية فن التصوير» (باريس ١٩٢١)

A.B.C. de la Peinture (Paris 1921)

(٣) لأهمية سيريزيه انظر كتاب «نظريات» من تأليف موريس دنيس (باريس الطبعة الرابعة ١٩٢٠) وكتاب

«الفنون التشكيلية» تأليف جاك إميل بلانش (باريس ١٩٣١) .

See Theories by Maurice Denis (Paris 1920) P. 147

and Les Arts Plastique by Jacques Emile Blanches (Paris 1931) P. 242.

أولى . فالفنان يبحث عن شيء كامن تحت الظواهر ، عن رمز تشكيلي يكون أكثر دلالة على الحقيقة من أى نسخ مطابق للأصل . ولعل هذه النظرية التى صيغت بهدوء فى معتكف بإحدى القرى الفرنسية لم تبد ثورية فى ذلك الوقت . لكنها فتحت الباب لكل تطور فى الفن الحديث ، لكل التعقيدات التى تواجهنا الآن . الفرق كل الفرق بين الحركة الحديثة فى الفن والتقليد الذى ساد فى القرون الخمسة السابقة إنما يتجلى فى هذا الإحلال للرمزى محل الوصفى كهدف للفن . كتب جوجان يقول : « فى الرسم شأنه شأن الموسيقى يتعين على المرء أن يبحث عن الإيحاء وليس عن الوصف » .

نظرية الفن الرمزي

هذا الهدف الذى صيغ بهذه البساطة عظيم الأهمية بالنسبة لنتائجه بحيث نرى من واجبنا أن نتوقف عنده قليلا لاختبار فعاليته . سبق أن قلت إن الفن الشرقى قد أقره بصفة عامة ، وهذا الشاهد لا يمكن إغفاله اللهم إلا إذا كان علينا أن نخصص فناً للشرق ، وآخر للغرب . ومعلوم عن الفن الزخرفى الشرقى بل عن الفنون النسخية كنحت تماثيل الأشخاص ، ورسم المناظر الطبيعية ، وصور الأشخاص أنه لا تبدل أية محاولة لإنتاج إيهايم بالمظهر المرئى للموضوع الواقعى يظن بعض الناس أن ذلك راجع إلى عجز الصينى المسكين عن فهم عناصر المنظور وقواعد توزيع الضوء والظل ، ويبدو أنهم أهل للاعتقاد بأن ثقافة فنية دامت خمسة آلاف سنة ، حضارة بلغت أقصى ما يمكن إحرازه فى كل المجالات الروحية ، تظل متبلدة جاهلة بقواعد المنظور فى الرسم والنسخ المشابه للواقع بصفة عامة . بدلا من أن نعلّق كل معرفة على المصادفة أليس من الأوفق أن نستنتج أن مصطلحاتنا العرفية فى المنظور وتوزيع الضوء والظل (وهى ليست فى حقيقة الأمر أكثر من مصطلحات) ظلت دون اكتشاف فى الشرق لسبب وجيه وهو أنها فى نظر الشرق ليست ذات موضوع أى لم تُر لها ضرورة ؟ لفن الشرق مناهجه

الخاصة في التعبير عن المكان أو الحيز ، كما أن له موقفه العاطفي الخاص بالنسبة للحيز . كل شكل من أشكال الفن ، طبقاً لريجل ، هو التعبير عن إرادة تحقيق رغبة . الفن الشرقي أَرْضَى الفنان الشرقي . لأنه « حقق » نوعاً من إدراك الحقيقة . نشد الإيقاع في خطوطه ، والانسجام في ألوانه ، والدقة في أشكاله ، واكتشف هذه الصفات دون اللجوء إلى المنظور والتظليل . وفي النهاية حصل على عمل فني حقق إحدى الوظائف الأساسية للعمل الفني ، وهي أن يجعل شعورنا بالمتعة البصرية موضوعياً ، أو بموجز العبارة يَسِّرُ العين . ولكن الفنان الشرقي عرف أن الوسيلة التي استخدمها لتحقيق هذا الغرض (الإيقاع ، والانسجام ، والدقة) تخدم أيضاً وظيفة رمزية معينة : ألا وهي التعبير عن النظام الأبدي وانسجام الكون . غير أن هذه القيم الميتافيزيقية أفكار يستشفها المشاهد في العمل الفني فهي ليست هدفاً شعورياً للفنان في أثناء عملية الخلق .

دلالة سيزان

« إنني لم أحاول أن أنسخ الطبيعة ، وإنما مثلتها » . هذا القول لسيزان ، ولكن ثمة بعض الغموض في كلمة « الطبيعة » . لاشك أن سيزان كان يفكر في مظهر الأشياء المرئية : في وجودها الموضوعي . كانت رغبته هي أن « يمثل » الأشياء في حد ذاتها كما هي متمثلة في مشاعره ؛ وأن يتعد عن النسخ الآلي المطابق لذلك السطح المتخيل الذي يشبه المرآة ، والذي اصطللحنا في عملية الرؤية أن نسلط عليه الأشياء ، وأن يتعد أيضاً عن الرغبات العرضية بالنسبة للهدف الذي لا هدف سواه - وهو التعبير عن الإحساس - يتعد عن الأفكار أو العواطف أو المعتقدات التي كثيراً ما ألهمت المصورين في الماضي . وهذا في بعض معانيه مفهومٌ ميتافيزيقي لفن الرسم : مفهومٌ يعني أن المعطيات الحسية للرسام تتضمن رؤية « حقيقية » مستقلة عن القدرة الذهنية وفيما

وراء الأحاسيس : مادة خام تكمن تحت الظواهر . فإذا ما استطاع الفنان أن يمثل ذلك ويترجمه ، كان قادراً على تمثيل الحقيقة في أصل بنيتها وقوتها ، الحقيقة الموضوعية التي تنبثق منها كل الأفكار والعواطف ذات الشأن .

مفهوم الفن هذا يشترك في شيء ما مع مفهوم الشرق ، ولكنه أكثر منه موضوعية . فشعور الرسام الشرقى بالإيقاع والانسجام كان سليقياً أى أقرب إلى الحدس والبصيرة الملهمة منه إلى الإدراك الحسى - مثله الأعلى هو الاندماج في العمليات العضوية للطبيعة وإبداع عمله الفنى بنفس الروح وعلى نفس المنوال . الفرق بين منظر طبيعي من رسم عصر السانج ، ومنظر طبيعي من رسم سيزان ، هو الفرق بين مذهبين : المذهب التركيبى ، والمذهب التحليلي . مفهوم سيزان يتجاوز حدود النظرية الرمزية كما صاغها سيريزيه ، ويتجاوز أى هدف أو إنجاز حققه جوجان . لكن سيزان كان رجلاً بسيطاً ، وإن كان ذا حساسة وحمية ؛ ولم يصادفه ناقد كسيريزيه يصوغ مذهباً على أسس عمله المفعم بالحرارة ، وبصيرته العنيدة . ظل منهجه من بعض الوجوه تجريبياً . تمسك بمثله الأعلى فيما يختص بالرؤية « الحقيقية » ، ولكنه حاول الوصول إلى تمثيل هذه الرؤية بوسائل تجريبية . كان يدأب على استكشاف بنية الموضوع وألوانه ، بلا كلال وبلا توقف وبإصرار جنونى ، حتى يرضى ويطمئن إلى أن الأشكال والألوان على لوحته تمثل تمثيلاً صادقاً رؤيته « الحقيقية » . منهج يتطلب صبراً قديساً^(٤) . ولما كان القديسون شيئاً نادراً جداً (حتى بين أهل الفن) لذا لم يكن لمنهجه أمل في الانتشار . قد أذهب إلى أبعد من ذلك ، فأقول إنه لا يتحتم بالضرورة أن يكون هذا المنهج أصح المناهج : إذ من الممكن أن تدفع بأن الرؤية في جوهرها آتية ، وينبغي أن يكون تمثيلها عن طريق منهج يملش آتية الرؤية هذه بتلقائية في التعبير .

مارس مثل هذا المنهج لأول مرة عن وعى هنرى ماتيس Henri Matisse وما يزال من أبرز سمات الفن المعاصر .

(٤) تعبير المؤلف . وقد نستخدم في العربية « صبر أيوب » المترجم .

وإنه لأول نظريات ثلاث تسود المشهد المعاصر ويمكن فيها فيما أظن كل تعقيد الفن الحديث .

منهج هنرى ماتيس

يروى لنا جاك إميل بلانش فى كتابه الذى نشر عام ١٩٣١ عن « الفنون التشكيلية منذ عام ١٨٧٠ حتى اليوم »^(٥) نبذة مسلية عن أسلوب ماتيس فى العمل يقول : « فى المرة الوحيدة التى كشف لى ماتيس عن أسلوبه المعتاد أو نهجه ، قال لى إنه عندما يكون فى الجنوب يخرج مع عدته إلى الحلاء بعد الفطور مباشرة ، يبحث عن موضوع ، وينصب حامله وعند منتصف النهار ، إما أن يكون قد أنهى تخطيطه السريع ويعجبه فيمهره بإمضائه ، وإما لا يرضى عنه ، فيقرر إعادته فى اليوم التالى . ما أشبه هذا ببذخ الشاب المتألق الذى يقذف إلى وعاء الغسيل بأول ربطة عنق بيضاء ، ثم يعقبها بغيرها إذا تجعدت فى يده فى أثناء الربط ، ثم يظل على هذه الحال فى استنفاد ربطات العنق حتى تسعفه مهارته بربط إحداها على نحو يرضيه . طريقة « الضربة الأولى » ، وهى طريقة ماتيس فى إصابة الهدف أو إخطائه ، تمثل الطرف المضاد لبطاء سيزان . »

قد نصيف إلى هذا تفسيراً أدلى به ماتيس نفسه ، سبق أن أوردته فى الطبعة الثالثة من كتابى « معنى الفن » (١٩٥١) وفى ذلك يقول :

« إن التعبير عندى لا يوجد فى العاطفة المتوهجة على الوجه أو تلك التى تظهر عند إيماءة عنيفة . إنما يوجد فى المزاج الكلى لصورتى - فى المكان الذى تشغله الأشكال ، فى الفراغ الذى يحيط بها ، فى النسب - كل شىء يؤدى دوره . التكوين هو فن التنسيق بطريقة زخرفية للعناصر المتنوعة التى يستخدمها المصور للتعبير عن مشاعره . كل

(٥) نفس المصدر السابق .

جزء منفصل في الصورة يبين مرثياً وشاغلاً لذلك المكان الرئيسي أو الثانوي ، الذي يلائمه أحسن ملاءمة . لذلك كان كل ما لا ينفع - أى لا يؤدي غرضاً نافعا في الصورة - ضاراً . العمل الفني ينطوي على انسجام جميع العناصر مع بعضها بعضاً (فهو مجموعة يوجد بين أجزائها الانسجام^(٦) : أى تفاصيل زائدة ستحتل في ذهن المشاهد بعض التفاصيل الأخرى الرئيسية » .

كتب هذا الكلام منذ زمن بعيد ، في عام ١٩٠٨ ، ونظراً للانتقادات التي وجهت إلى عمل ماتيس حتى من نقاد محبين ، أشك فيما إذا كان لما تيس أن يؤكد بعد ذلك الوظيفة الزخرفية للصورة على هذا النحو الشديد . ذلك لأن الاتجاه العام عند نقاده يميل إلى اعترافهم بسحر ألوانه وحيوية تكويناته وفتنتها وتقنيته المعجزة . ثم يردفون هذا الثناء بقولهم : ولكنه عمل زخرفي ليس إلا : فهو خداع ، مسكر ، يجذب جاذبية الإعلان الجيد ، وهذا هو كل ما فيه . وحتى صور الشخصيات التي رسمها يقول عنها أولئك النقاد ، إنها باقات زهور ، زركشة من الشرائط والحرير ، ذات ذوق رفيع ، ومنسقة بشكل مؤثر (يقصدون إحالة الزخرف إلى كاريكاتور) في إطار مخطط . يحملون فن ماتيس بأنه مأدبة مغرية للحواس ، لا أثر فيها لتلك الصفات العظيمة الشاملة - من روحانية وإنسانية ونقد للحياة وسمة الصدق - التي ميزت الفن في العصور الماضية - حتى فن سيزان .

هنا نمس مشاكل جوهرية جمالية . لزام على واضع النظريات للفن الحديث ، في دفاعه عن ماتيس ، أن ينادى بأن أى تعريف للرسم لا يتضمن بصورة من الصور مفهوم « الشكل » لا يمكن أن يصمد في التطبيق زماناً طويلاً . ربما يصح هذا بالنسبة لجميع فروع الفن ، حتى الأدب ، حيث يتعالق المضمون هو والشكل تعالقاً شديداً يتعذر فصله عنه . الشكل والمضمون بالطبع لا ينفصلان ، لأن الشكل منحة ، ويتضمن دائماً فكرة المتلقى ، والشئ المشكل . ولكن الشئ المشكل - وهذا هو

مفتاح التطور الحديث في الفن برمته - يمكن أن يكون ذاتياً وموضوعياً - يمكن أن يكون الثمرة التلقائية لحساسية الفنان المنبثقة . أحب أن أطيل الوقوف لحظة عند المقابل في الأدب - فأورد فقرة من عمل عظيم في النقد نشر منذ عام ١٨٧٠ - أي أكثر من قرن - هو كتاب دي سانكتيس « تاريخ الأدب الإيطالي » . يتحدث عن تصورات دانتي الأولى للمحمته « الكوميديا الإلهية » ، فيقول :

« إن الفترة المبكرة في إلهام الشاعر - تلك الفترة التحضيرية ذات الطابع الدرامي الحاد - تخفى على النقد . فهي فترة الصراع الداخلي الصامت ، صراع الشاعر مع نفسه ، فترة المخططات المهمة ، الواردات على ذهنه والذاهبات ؛ إنها التاريخ الخاص الذي لا يعرفه إلا الشاعر . عندما يتوارد موضوع إلى ذهن كاتب مبدع ، يلاشى هذا الموضوع على الفور ذلك الجانب . من الواقع الذي أوحى به . تتقلب الصور الأرضية وتماوج كما لو كانت سُحباً من سديم وضباب يرى من علي . تتحلل الأشكال - من أشجار وأبراج وبيوت - وتتفكك كسراً وشظايا . لخلق الحقيقة ، يتعين على الشاعر أولاً أن تكون لديه القدرة على تهشيمها . لكن سرعان ما تعود الكسّر والشظايا إلى التجمع من جديد ، وكأنما دفعها الحب إلى الاقتراب من بعضها بعضاً ، كلٌ يبحث عن الآخر ، بدافع من الرغبة ومن الشعور الغامض بميلاد حياة جديدة مثبته في ضمير الغيب . اللحظة الحقيقية الأولى للخلق من ذلك العالم المفكك المتلاطم هي اللحظة التي تجدد فيها هذه الأجزاء المفككة نقطة التلاقى أي المركز الذي يمكن أن تلتم حوله . عند ذلك ينبعث خلق الشاعر من اللا محدود ، الذي يجعله غير مستقر ، ثم يتخذ شكلاً ثابتاً - عند ذلك يولد ويخرج إلى الوجود . يولد ويعيش ، أو بالأحرى ينمو تدريجياً ، طبقاً لجوهره ^(٧) . »

(٧) « تاريخ الأدب الإيطالي » تأليف فرانيسكو دي سانكتيس ترجمه إلى الإنجليزية جون ريدفيرن (طبعة جامعة أكسفورد ١٩٣٢) .

هذا الوصف للعملية الشعرية ، فيما أرى ، ينطبق انطباقاً تاماً على تصوير ماتيس ، وأرى بصفة عامة أن جماليات الشكل التي عرضها دي سانكتيس بالنسبة للأدب ثم عمّمها بندتو كروتشه في عصرنا على جميع الفنون ، تؤيد إلى حد لم يدركه الفيلسوف النيابوليتاني (نسبة إلى نابولي) نفسه ، اتجاهات الفن الحديث ونزعاته ، ولكن إذا استغنيا عن كروتشه ، يمكننا أن نطبق تحليل دي سانكتيس للعملية الشعرية على العملية التشكيلية كما تظهر عند ماتيس . وربما كان من الأوفق أن أورد أولاً ، أيضاً بالإضافة إلى الوصف المسهب للعملية الفعلية ، بعض عبارات من ناقد فرنسي آخر للفن هو مسيو كلود روجر ماركس^(٨) :

« بينما تحمل لوحاته مظهر الحالة الأولى أو المسودة ، فإنها تبدو عند رسامها حاسمة تامة النمو ، وبرغم أنها رسمت بسرعة ، فإن إدراكها قد تم ببطء . ولفهمها كان على المرء أن يستمع إلى الفنان وهو يفسر بمنتهى الإخلاص نواياه . سيظهر حينئذ أن كل ما ظنه الإنسان وليد المصادفة إنما هو مدبر . فحيث يبحث الفنان عن الأسلوب مها كلفه ذلك من ثمن لا يجد الجمهور سوى الاستفزاز والتفكك . ولا يوجد بين كل هذه التشويشات واحد يتعذر تبريره . هذا الافتقار إلى التعبير بالمعنى الأدبي ، إنما هو التعبير عينه بالمعنى التشكيلي . وكل هذه التجريدات الظاهرة ليس لها سوى هدف واحد : هو التعبير عن شعور الفنان بالحياة ، الذي نكاد نسميه دينياً . وهذه الأشكال المشوهة - هذه الأجسام المعذبة لا تحلم إلا بشيء من التوازن ، شيء كاللقعد المريح الذي يسترخى فيه المرء » .

إذا استثنينا ما قاله هذا الناقد بغموض عن شعور ديني بالحياة ، نرى أنه لم يعطنا أى مفتاح للجوهر ، للنقطة المركزية التي تتوالف حولها أحاسيس الفنان ، على حد

وصف دى سانكتيس . وفى حالة دانتي كان هذا المحور هو الفكرة الأخلاقية . وفى حالة ماتيس أظن أنه يمكن وصفه بـ (الرؤية المتكاملة ^(٩)) .

نظرية الرؤية المتكاملة

يمكن ربط التطور الفنى فى أية حضارة بتطور الرؤية . بطريقة مصغرة نستطيع أن نرى نفس التطور فى رسوم الأطفال . فالتعبير عن البعد والاتجاه والعمق يُكتسب ببطء ومعاناة فى المجتمعات البدائية . ذلك لأن الفنان يظل - إلى أن يتعلم تحليل قدرته على « الرؤية » - جاهلاً ، ليس فقط بـ « كيفية الرؤية » ولكن أيضاً بـ « ماهية » ما يرى . وكما نستنتج الآن كروية الأرض ، كذلك كان على الفنان فى إحدى المراحل (مثله مثل الطفل) أن يستنتج امتداد المسطحات المستوية والاتجاهات المختلفة لفروع الشجرة ، ووضع الأشياء جميعاً فى فضاء متصل لا انقطاع فيه . جاء نشوء الفن كتحليل للرؤية . وقد أصبحنا على ألفة كبيرة بتلك الرؤية التحليلية ، حتى ليتعذر علينا أن ندرك أن الرؤية هى فى الواقع وقبل كل شيء « متكاملة » . والآن نقول فى جملة واحدة إن غرض ماتيس هو استرجاع هذه الرؤية المتكاملة .

خذ أى مجال للرؤية - منظراً طبيعياً أو المشهد الذى تراه الآن ، إذا رفعت عينيك لكى تحيط بالمنظر إحاطة تامة ، لا بد لبصرك أن ينتقل حوله من نقطة لنقطة . وعندما يفعل ذلك أى يطوف بالمجال كله ، يكون العقل حينئذ قد ألمّ بعملية تركيبية بالمنظر كله . كقاعدة عامة نركز بصرنا بطريقة لا شعورية على نقطة مركزية أو على ضوء ناصع فتنتظم بقية أجزاء المنظر حول هذه النقطة بطريقة غامضة نوعاً ما . بعض الأشياء لا نراها إلا من زاوية العين . وإذا دخل ضوء قوى منافس أو شيء بارز إلى مجال

(٩) أنا مدين بهذه العبارة للمرحوم ماثيو بريشارد ، كما أدين فى وقت ما لمناقشاته حول علم الجمال بالشيء

الرؤية ، يداخلنا الشك عندئذ حول أى البؤرتين نركز بصرنا ، ومن ثم نعاني من الإحساس بعدم ارتياح البصر . الارتياح البصرى هو نوع من التوازن ، أو هو إذا استعملنا كلمات الناقد الذى أوردنا منه فقرة منذ دقائق (وهى فى الحقيقة كلمات ماتيس نفسه) - هو شيء يشبه المقعد المريح الذى يسترخى فيه المرء .

الجمال حسب التعريف الجيد للقرون الوسطى ، هو الشيء الذى إذا رأيناه سرنا^(١٠) . وبدقيق العبارة أن الشكل الفنى وتناغم الخطوط إنما ينحلان إلى مسائل تتعلق بالارتياح البصرى . قد يكون للتكوين المنسجم صفات أخرى : فقد يكون ثابتاً مستقراً ، أو ديناميكياً مثيراً . ولكن الشكل فى الفنون التشكيلية يُنسب أولاً إلى الإحساس السار بالارتياح البصرى .

اعتمد ماتيس على هذه النقطة الفسيولوجية الدارجة وجعلها مبدأً للتكوين - ولم يتبع فى ذلك ما فعله المصورون السابقون بصفة عامة ، بأن أعادوا تركيب العمليات العقلية التحليلية التى بنى بواسطتها مجالاً للرؤية ، وإنما ركز بصره على بؤرة ثابتة ، على اتجاه واحد للنظر . ثم أخذ يرسم بحماسة وقوة وسرعة ما تتلقاه العين فى هذه الرؤية المباشرة .

ويترتب على ذلك أن نتائج مثل هذه الطريقة فى التصوير لا بد أن تُرى بنفس النظرة المباشرة فعندما ننظر إلى لوحة من عمل ماتيس ، لا بد لنا من أن نركز بصرنا على نقطة محورية ، وعندما ندرك هذا المركز ، إذا بقيت الصورة التى تبدو للنظرة التحليلية مشوهة خالية من المعنى ، وقد استقرت الآن فى موضعها واكتسبت معناها وترابطها الملائم . وهذا مبدأ آخر فى الوحدة أضيف إلى تلك المبادئ التى سيطرت على التراث التاريخى للتصوير الأوروبى - كالوحدة الذاتية أو الوجدانية عند رواد المصورين الإيطاليين والفلمنكيين ، والوحدة الهندسية فى عصر النهضة الكلاسى وعند سيزان ، والوحدة النياميكية فى عصر الباروك ، أما الآن فهى الوحدة التى تعتمد على الرؤية

(١٠) النص اللاتينى id qu Visum - سر من رأى .

المركزية ، وتشتمل هذه الوحدة على تكامل الكثير جداً من المبادئ التي ناضل من أجلها الفنانون من قبل في فترات منفصلة - تشتمل على الاتزان أو التماثل وعلى البناء الهندسى دون شك . وعناصر الصورة يجب أن تكون منظمة على نحو يتيح للعين أن تدرك مركزها بسهولة .

والدور الذى يؤديه اللون فى هذا التأليف ذو أهمية قصوى ، ولكن ماتيس لم يحدث فى هذه الناحية أى تطور جديد واضح . فالألوان لم يسبق لها أن كانت بمثل هذا النقاء ، ولا بمثل هذه القوة ، ولا بمثل هذا الإشراق ، ولا شك أن ماتيس قد أدخل على الفن الحديث فى هذه النواحي صفات من الانسجام اللوني مستمدة من مصادر جد بعيدة ، كصوير المنمنمات فى الفن الفارسي ، والزجاج المعشق فى القرون الوسطى ، وهذا الثراء اللوني هو التعبير النهائى عن ثقته بغريزته الإبداعية .

وتقارن صور ماتيس دون تجاف عن الصواب برسوم الأطفال وذلك لأنك تلمس فى كليهما نفس الرؤية السابقة على التفكير المنطقي ونفس طهارة النظرة وبهجة العين الساذجة .

الفصل الثالث

المذهب التعبيري نظرية التكامل الذاتي

قبل أن نتعرض لوصف تلك الأنماط من الفن الحديث التي تم بدرجات متفاوتة عن الحلو من أى رغبة في تسجيل العالم الظاهري ، ثمة قسم كامل من الفن الحديث ، برغم اشتماله على بعض الصفات الذاتية والرمزية من نوع أنماط الفن التي فرغنا من مناقشتها يظل مرتبطاً بعين الرائي ، إن لم تكن العين العابرة ، فعلى الأقل العين المتفحصة . يمكننا توصيف هذا النمط بأنه لا يعتمد في جاذبيته الذاتية على العناصر الشكلية بقدر اعتماده على المضمون الانفعالي للموضوعات أو الأحداث التي يصورها . وهو بصراحة فن « أدبي » ، بيد أن قدراً كبيراً من فن الماضي (كفن فان ايك Van Eycks وفن رمبرانت Rembrandt) هو من باب هذا الفن الأدبي ولا يختلف عنه ، وعلى أية حال - كما قال جوجان - ماذا يضير طالما هو فن ؟ . لذلك يتعين علينا أن نفرّد له مكاناً في عملية الحصر التي نقوم بها ، متخذين في ذلك أولئك النقاد المغرقين في تعصّبهم لتحيزات مدرسة باريس صفائية^(١) كانت أوعقلية .

(١) المذهب الصفائي في الرسم نشأ حوالى ١٩١٨ كرد فعل ضد المذهب التكميى واتسمت أعمال أصحابه

بالبساطة والوضوح .

الوحدة البصرية في مقابل الوحدة الشعرية

نحن هنا بطبيعة الحال بصدد مشكلة جدية بالاعتبار . فهي ليست مجرد خلاف على التأكيد على الشكل والتأكيد على المضمون : إنما هناك تعارض مباشر بين مبدأين مختلفين في وحدة الرسم - وهما ما أسماهما روجر فراى بالوحدتين : البصرية والشعرية .

ففي مقدمة صدر بها كتاب « المحاضرات » للسيرجوشوا رينولوز في الطبعة المنشورة عام ١٩٠٥ ، يعقد روجر فراى مقارنة مبصرة بين لوحتين نموذجيتين من تصوير فان إيك وروبنز . بعد أن يصف وحدة النسق الشكلي وكماه في لوحة روبنز ، يتقل إلى صورة فان إيك (وهى لوحة المذبح الشهيرة في جينت) ويلاحظ أنها في جملة تفاصيلها لا تكشف لنا عن أى تنسيق كبير ، أو ظلال مهيمنة (سيلويت) ، أو أى شيء من الخطوط الرئيسية والتباينات الضخمة التى تشعرنا بالترباط والوحدة في تصميم روبنز : ليس هناك أى خطة فرعية تستطيع بها العين أن تنظر إلى المجموعة بأسرها ككتلة واحدة ، وتعتبرها وحدة واحدة في التصميم « ثم يستطرد قائلاً : « إننا برغم افتقاد وحدة بالمعنى الذى حدده رينولوز فسوف نجد عند تفحصنا الصورة بالتفصيل أروع الإحساس بالترباط بين الأجزاء - فما من وجه واحد من هذه المئات من الوجوه يخلو من طابع الوحدة الذى يحدد لنا شخصية معينة ، وما من طية في الملابس لا تنسجم مع جاراتها ، وما من نبتة صغيرة تنشز عن الإيقاع المعبر عن الحياة العضوية ، وكلما تتبعنا العين أى خط خارجي ستحس بمزاجه وأنه في أدق تغير من تغيرات الشكل مرمى فريد في دقته لم يُخط عبثاً ، وستلمس حتى في أصغر التقاسيم الذرية للأجزاء الإحساس المتغلغل بالغرض المبدع مُبيناً للتصميم مفعماً له بالحياة هذا يدل على شعور بالغ النمو بالترباط والانسجام ، وهما جوهر الوحدة التى يشيد بها رينولوز ويحق . فكيف لنا إذن أن نتحدث عن إخفاق فان إيك في بلوغ نفس الوحدة البصرية في تكوينه الكلى ،

ذلك الإخفاق الذى تكشف عنه الأجزاء المنفصلة بشكل لا يخفى ؟ الجواب هو أن الأجزاء تماسك بسبب مبدأ مختلف . فهى من الناحية البصرية تماسك فى الحقيقة عن طريق التماثل العام فى التكوين ليس غير ، وهو هنا ضعيف سلبى الدفع ، يحقق ، إذا جاز لنا أن نقول ، توافقاً عقلياً مع النظم دون تلك القوة التى تُشبع البصر أو تساعد . ولكن علينا أن نراعى أن الوحدة هنا فى صميمها وحدة شعرية وخيالية وليست بصرية .»

نمط الفن الحديث الذى أعنيه تصفه هذه العبارات وصفاً دقيقاً ، برغم أننا بطبيعة الحال ينبغي أن نوسع دائرة الفكرة التى تشكل نطاقاً لـ « فكرة شعرية » . حتى المدرسة الفلمنكية لم تكن ملتزمة بـ « المفاتن العجيبة » التى ملأ بها فان إيلك ومن معه الصورة ؛ فالصوفية المعتمدة عند فان دير جويس ، وجهامة هيرونيموس بوش ، وواقعية بروجل ، تجد جميعاً ما يبررها فى نفس مبدأ الوحدة الانفعالية ؛ فى حين نرى فى المدرسة الألمانية رائعة مثل رائعة جرينفالت^(٢) فى ازنهيم ، تفوق على أشد ألوان القبح الخفيف بفضل هذا المبدأ ذاته .

دلالة إدوارد مانش Edvard Munch

بدايات المدرسة الألمانية الحديثة الماثلة فى انغزال وتميز عن مدرسة باريس ، تُلمس فى فن إدوارد مانش الإسكندنأوى . ومانش فنان مازال عمله غير معروف بدرجة كافية فى هذا البلد (المملكة المتحدة) ، ولكن لاشك أنه كان واحداً من أهم المؤثرين على الخمسين الستة الأخيرة . وهو بالنسبة إلى الحركة الألمانية الحديثة يحتل مكانة تضارع مكانة سيزان فى الرسم الفرنسى . ويمكن أن نقول إنه قد أنقذ الفن الألمانى من التبعية الموالية للمدرسة الانطباعية الجديدة برجوعه إلى نهج فى التعبير أكثر

(٢) Van der Goes, Hieronymus Bosch, Breughel, Grünevaldd Isenheim Altar- Piece.

تواؤما مع عبقرية أهل الشمال .

ولد مانش بالنرويج عام ١٨٦٣ . وبدأ دراسته في أوسلو تحت إشراف كرستيان كروخ Christian Krogh ، الممثل الأكبر للحركة الانطباعية في النرويج ، ومن عام ١٨٨٩ إلى ١٨٩٢ ، ومرة ثانية من عام ١٨٩٥ إلى ١٨٩٧ أيضاً ، عاش في باريس ولكن باريس لم تعلمه سوى القليل ، أو القليل الذي عُنِيَ باستيعابه . كانت انفراديته المتميزة قد تجلت في اللوحات التي رسمها قبل سفره إلى باريس وبين زيارته لباريس ، ومن عام ١٨٩٧ إلى ١٩٠٩ ، قضى مانش معظم حياته في ألمانيا ، وهناك شعر بحرية هيأت له النمو في جو متعاطف ، سرعان ما تبلور في تكوين جماعة عرفت بجامعة « دى بروك Die Brücke » (أو القنطرة) اعترفت بمانش كأستاذ لها ، ومن هذه الجماعة نشأت تلك الحركة الأوسع دائرة في الفن الألماني الحديث المعروفة بالتعبيرية - وهي حركة تتميز تماماً عن الحركة الفرنسية المعاصرة^(٣) ولكنها حركة ينبغى أن تتجاوب مع مزاجنا الشمالى الخاص .

يتجلى في بواكير أعمال مانش اهتمامه السابق بالقيم الدرامية . بعض العناوين التي أطلقها على رسومه مثل « الطفل العليل » و « موت الأم^(٤) » تدلنا دلالة كافية على شخصيتها العامة . لا بد أن مانش في أعوامه المبكرة قد أحس بالسطحية البالغة في الفن الانطباعى الفرنسى الذى قصر اهتمامه على مشكلات الضوء واللون ، والبناء والتكوين ، دون التفات إلى جميع النواحي الأخرى ، مثل هذه المشاكل ظفرت أيضاً باهتمام مانش ، ولكن وراء هذه المشاكل كانت المشكلة الأكبر وهي الحياة الإنسانية ، ولقد وجد أنها أبعد من أن تتنافر والتعبير الجمالى .

هذا التأكيد على الوحدة الانفعالية في الفن ، وعلى عنصر الشعور الإنسانى ، كان

(٣) يعتبر روه Rouault حالة شاذة ، وقد ظهرت في بلجيكا حركة تعبيرية قوية ، كان من أعضائها :

برميك وتيجات وفان ون بيرغ . (Permeke, Van den Berghe)

(٤)

تأثيراً « واحداً » من تأثيرات مانس التي انتقلت إلى التعبيرية الألمانية . ثمة أيضاً تأثير تقنى . لوحات مانس المبكرة كانت قد رسمت بطريقة قوية جريئة ؛ حيوية لمسات الفرشاة لا تنظمس أو تضيق في النعومة العامة . مع تطور فن مانس تبرز هذه الخاصية بشكل أكثر تأكيداً . ثمة في الرسم على وجه العموم بديلتان : طريقة النغمة أو الدرجة اللونية ، وطريقة الخط ، فإذا أردتَ العمق والتماسك التشكيلي في صورتك ، عليك أن تؤكد علاقاتك اللونية على حساب التحديد الخطي : ولكن إذا أردت من الناحية الأخرى ، التعبير عن الحركة والإيقاع ، فلا بد لك أن تريد من تأكيدك الخطي على حساب الدرجات اللونية . وقد وقع مانس في شيء من الحيرة ، لأن النغمات اللونية بقدرتها الشديدة على التعبير عن القيم الروحية ، عزيزة على الفنان الشمالى ؛ ولكن الحيوية عزيزة أيضاً ، وخير ما يعبر عن الحيوية هو الحركة وبوجه عام يمكننا أن نقول إن مانس قد ضحى بالدرجات اللونية من أجل الخط ، وفي هذا تابعته المدرسة الألمانية الحديثة إلى حد كبير ، ولكن ثمة محاولة يمكن أن نستشفها في أعمال مانس ، لتجنب قيود الطريقة الخطية أو الواضحة وجعلها على الرغم من كل شيء معبرة عن القيم الروحية أو السيكولوجية . وقد تم له هذا بتنمية خاصة يمكن أن نسميها (النُصْبِيَّة) ، وهى صفة يشترك فيها مع مانس خيرة الانطباعيين الألمان مثل ليرمان Liebermann وكورنيث Corinth . الخطوط تحدد مساحات ، وهذه المساحات ، بحسب المصطلحات اللونية ، شديدة الوضوح من الناحية الشكلية ، شديدة القوة من الناحية اللونية ؛ وثيقة التماسك بالمعنى البنائى ، بحيث تتخذ مظهر الأشياء المجسمة في عمقها وجوها .

جماعة القنطرة

كُون الجماعة المسماة بجماعة « القنطرة » ، التي استمدت إلهامها في الغالب من فن مانس ، ثلاثة من طُلَّاب الفن يدرسون عام ١٩٠٥ ، أكبرهم سنّاً شاب في الخامسة

والعشرين من عمره اسمه لودفيج كيرشنر Ernst Ludwig Kirchner ، دُرِّب كى يكون مهندساً معمارياً . وكان أنشط وأقوى أعضاء الجماعة . أما زميله أريك هيكل Eric Heckel ، وكارل شميدت روتلوف Karl Schmidt-Rottluff فكانا يصغرانه بثلاثة أو أربعة أعوام . استمد كيرشنر إلهامه الأول من الفن الحوشى الإفريقى والبولينيزى ، الذى شاهده بمتحف الأجناس فى درسدن . هذا المؤثر الغربى المجلوب الذى كان شديد القوة فى الفن الحديث فى فرنسا وأيضاً فى ألمانيا ، وجد قوته الدافعة الحقيقية لأول مرة عند جماعة القنطرة . المؤثر الآخر الذى أثر فى هذه الجماعة تأثيراً بالغاً هو فان جوخ ، وتأثير فان جوخ فى ألمانيا أشد منه فى فرنسا ؛ وليس هذا بالشيء الغربى ، لأن فان جوخ بكل خصائصه فنان شاملى أصلاً - تيوتوفى وليس لاتينياً ، قوطى وليس كلاسيكياً : لذلك لم يكن من العسير على الفنان الألمانى أن يستوعبه دون أن يتنكر لتراثه القومى . هذه المؤثرات الثلاثة إذن : فن الشعوب البدائية ، وفن فان جوخ ، ثم فن مانش - هى التى كونت أولى المدارس الألمانية المتميزة فى الفن الحديث (٥) .

يمكن استخلاص المميزات العامة لهذه الجماعة من المؤثرات التى عملت على تكوينها : وهى جرأة لمسات فرشاة فان جوخ ومانش ، والاستعمال الزخرفى للألوان المأثور عن هذين الأستاذين ، والروتق البربرى للفن الحوشى . ربما أضفنا إلى ذلك نوعاً من الصرامة الألمانية التى لم تكن فى حاجة إلى تشجيع ؛ كما نضيف فى الوقت نفسه ذلك التزوع نحو التسامى ونحو المضمون السيكولوجى الشائع فى التراث الوطنى الألمانى .

(٥) استمرت فترة النشاط المركز من ١٩٠٤ حتى ١٩٠٩ . كان أولئك الفنانون قد كونوا إذ ذاك أساليبهم الخاصة - أو اكتشفوا ذواتهم كما نقول . وفى ١٩٠٦ انضم إلى الجماعة ماكس بيكشتين ، الذى ولد عام ١٨٨١ ، وأميل نولد وهو فنان أكبر منه بكثير ، إذ ولد عام ١٨٧٤ وانضم إلى الجماعة بعد ذلك أوتوميلر ، وهو فنان من سيليزيا ولد عام ١٨٧٤ ، وتوفى ١٩٣٠ . وبعد ذلك بثلاثة أعوام حوالى ١٩١٣ ، انحلت جماعة القنطرة ، بعد أن

حققت غرضها - Max Pechstein-Emil Nolde-otto Müller .

إميل نولده : الحساسية الشمالية

تتميز أعمال إميل نولده بانفرادية شديدة لا تدرجه في إطار توصيف عام للجماعة القنطرة . ونولده واحد من أهم الفنانين الألمان المعاصرين ، فهو رسام يتفجر حيوية ، قوى في تصميمه ، ممتاز في ألوانه . في سيرته الذاتية ، يحدد موقفه تجاه الفن بعبارات قليلة ذات دلالة بالنسبة للمدرسة الألمانية بوجه عام ، « فن الفنان ينبغي أن يكون فنه الخاص به . وهو في مظاهره الخارجية فيما أعتقد سلسلة متصلة من الابتكارات الصغيرة والاكتشافات التقنية الصغيرة التي يتوصل إليها في علاقته بالآلة والحامة والألوان . ليست المسألة ما يتعلمه الفنان . إنما ما يكتشفه بنفسه ، هو الذي يعنى قيمة حقيقية عنده ، وهو الذي يزوده بالدافع اللازم للعمل . وعندما يتوقف هذا النشاط الابتكاري ، عندما لا تكون لديه صعوبات أو مشاكل أخرى ، خارجية أو داخلية عليه أن يحلها ، حيثئذ سرعان ما تنجو النار وتنطفئ الجذوة ... القدرة على التعلم لم تكن ألبتة دليلا على العبقرية » .

أهم دلالة في سيرة نولده الذاتية هي رد الفعل الواضح الذي يبديه إزاء الفن الفرنسي . ففي عام ١٨٩٨ نراه يحمّد الله على أنه لم يتجذب قط نحو الأسلوب الفرنسي ، وأنه لم يقع في شبكة أى حلقة باريسية Parrsian Circe . يستثنى من ذلك لوحتان ، لوحة « الجمال الوضاء » لمانيه Manet ، ولوحة دوميه Daumier « العظمة الدرامية » فهو يحس نحوهما دون غيرهما بتعاطف . أما رنوار Renoir ، ومونيه Monet وبيسارو Pissarro ، فقد كانت حلاوتهم الزائدة أكثر مما يتقبله مزاجه الشمالي الجهم . في عام ١٩٠٠ ذهب إلى باريس ، ودرس على يد الفنان جوليان ، ولقى فنانين من جميع البلاد . لكنه يكتب عن هذه التجربة فيقول :

« أعطنى باريس أقل القليل فى حين كنت أتطلع إلى أكثر الكثير » ، ثم عاد إلى ألمانيا لينصت إلى ما تُسرُّه إليه ذات نفسه ويتبع سليقته الفطرية . وجاءت جماعة القنطرة ، التى منحها ولاءه لعامين فقط . وفى عام ١٩١٣ قام برحلة إلى جزر البحار الجنوبية - إلى جاوة وبورما - وأثرت هذه التجربة دون شك فى تطوره اللاحق ، على نفس المنوال الذى أثرت فى جوجان تجربة مماثلة . زادت من حدة إحساساته اللونية ، ومنحته الشعور بالسحر الغريب المجلوب . فهذا الرجل الذى اعتدى كيانه على ضباب الشمال وأحلام الغسق ، قد وجد ما يحقق حنينه العميق فى الضوء الناصع والروعة البربرية اللذين يميزان المناطق الاستوائية . قيل إن النقيضين يجتمعان فى جميع الفنانين العظام . وقد وُجدت هذه النقائص فى نولده . فهو لم يستسلم للسحر البربرى ، ولم ينحرف به . إنما أخذه وحوله لصالحه . لقد جعله يعبر عن شعوره بروح الشمال بطريقة لم يسبق التعبير عنه منذ العصر القوطى (ولتذكر أن هذا الأخير مكون أيضاً من نقيضين ، غرابة الشرق وروح الشمال) . هذا هو السبب فى أن نولده يرجع بنا إلى القرون الوسطى كنظير - إلى نوافذ الزجاج المعشق فى أوجسبورج وستراسبورج ، وإلى الألواح الخشبية الملونة والمخطوطات البراقة التى ترجع إلى سبعة أو ثمانية قرون مضت .

التعبيرية

يقرب من جماعة القنطرة ، أولئك الفنانون الذين يربط بينهم اتجاه روحى موروث مشترك فى كل الفنون المعاصرة فى ألمانيا ، هؤلاء الفنانون ليسوا جماعة بالمعنى المتأسك المنظم . فهم لفيف من ثلاثة أو أربعة فنانين تربطهم واقعية صارمة لا تلين - قد تصل إلى حد الاستخفاف بالمثاليات المزعومة - وهى فى بعض جوانبها احتجاج اجتماعى ، ولكنه احتجاج زادت تجربة الحرب فى حدته . الفنانون الذين أشير إليهم هم ماكس بيكمان Max Beckmann ، وأوتو ديكس Otto Dix ، وجورج

جروس George Grosz - وقد ولدوا جميعاً حوالى عام ١٨٩٠ . رسموا جميعاً صوراً عن الحرب تتسم بالكفهرار وتجهم لانظير له فيما رأيناه في بلاد أخرى . وعبارة « الموضوعية الجديدة »^(٦) صيغت لوصفهم والذي صاغها هو الدكتور هارتلوب Dr. Hartlaub مدير متحف الفن بمانيهيم ، ولقد فسرهما على هذا النحو : « هذه العبارة ينبغي في حقيقة الأمر أن تكون سمة لذلك النمط من الواقعية الحديثة التي تنطوى على نكهة اشتراكية . لقد نُسبت إلى الشعور العام المعاصر في ألمانيا ، شعور الاستسلام والاستخفاف الذي أعقب فترة من الآمال العريضة (كانت قد وجدت متنفساً لها في المذهب التعبيري) . الاستخفاف والاستسلام هما الجانب السلبي للموضوعية الجديدة ؛ أما الجانب الإيجابي فيعبر عن نفسه في الحماس للواقع المباشر - وهو نتيجة لرغبة في أخذ الأمور من زاوية موضوعية كاملة على أسس مادية دون تعجيل بكسائها بمدلولات مثالية »^(٧) . يوضح هذا التفسير مترع هذه الجماعة بجلاء تام . مثل هذه الواقعية وهى في صميمها سخرية مرة قل أن يتقبلها أولئك الذين يتطلبون من الفن أن يكون مليحاً ، أو حتى جميلاً بالمعنى الكلاسي . إنه ليس أملح من المزج الساخر عند سوفيت ؛ أو عند رولاندسون . وإن قبولنا لجورج جروس بهجومه على ألوان النفاق المتأصل في حياتنا الاجتماعية ، وعلى شهواتنا المألوفة لا يمكن أن يتم إلا في حالة من الزهد الروحي ، وإن كان مقبولا هنا وهناك لما لتقنيته الحساسة من جمال جراحی رفيع .

ومع أن « الواقعية الجديدة » لم تعد صيحة حرب ، ورغم أن التعبيرية بوجه عام كانت لفترة من الزمن هرطقة سياسية في ألمانيا ، فإن مقبوليتها لدى مزاج أهل الشمال بلغت من الشدة درجة - ولها نظائر بالغة الوضوح في تاريخ الفن في شمال أوروبا -

(٦) Die Nene Schlichkeit

(٧) أوردتها ألفريد بار بكتابه « التصوير والنحت في ألمانيا » نيويورك ١٩٣١ -

لا تجعلنا نرفضها كمرحلة انتقالية في الفن الحديث . قيمها من ناحية جمالية ليست صافية نقية ؛ وكذلك قيم فان إيك وبروجل ورمبرانت ، وكثيرين غيرهم من الفنانين الشماليين الذين يستخدمون تقنية الرسم لا لخلق موضوع جميل ، وإنما كواسطة لنقل المشاعر التي يحسونها بحدة غامرة ذلك أن للفن على الأقل طريقتين : طريقة الرؤية العقلية ، وهدفها الجمال المطلق ؛ وطريقة التعبير الانفعالي ، وهدفها نقل الشعور الوجداني - طريقة روبنز (وبالأكثر هي الطريقة النموذجية عند رفايل والأساتذة الإيطاليين بصفة عامة) وطريقة فان إيك - واليوم هي طريقة بيكاسو وأوبراك وطريقة نولده أوروو . وحتى حركة التمرد التام المعروفة في فرنسا باسم السيريالية ، والتي نعرض لمميزاتها العامة في فصل تالر ، تجد موضعها في هذا القسم : فهي طريقة التعبيرية الانفعالية ، حتى ولو تعين علينا وصف غايتها على أنها نقل لشعور منفرد بدلا من شعور متعاطف .

ظهرت تطورات أخرى ذات حساسية شمالية مخصصة اتخذت شكلا متماسكا عندما تكونت جماعة « الفارس الأزرق »^(٨) بميونخ عام ١٩١١ . تدين هذه الجماعة بالقدر الذي كان لها من فلسفة مستقلة في الفن ، إلى واسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) ، الروسي المولد . تعتبر رسالة كاندينسكي « الروحانية في الفن »^(٩) التي سأتناول الكلام عنها في الفصل السادس مدخلا من بواكير المداخل وما يزال أشملها لموضوع التعبيرية . وعندما كان كاندينسكي يؤلف كتابه اكتشاف التجريد - أو بعبارة أخرى وجد (بمحض المصادفة إذا كان لنا أن نصدق كلامه) أن « الضرورة الداخلية » التي أراد التعبير عنها يمكن تمثيلها تمثيلا وافيا برمز مجازي دقيق التصميم . ومن عام

(٨) Blue Reiter

(٩) نشرت الطبعة الألمانية بميونخ ١٩١٢ . ترجم إلى الإنجليزية بعنوان « فن الانسجام الروحي » لندن ١٩١٤ ، وترجم مرة أخرى بعنوان « عن الروحانية في الفن » نيويورك ١٩٤٧ .

Über das Geistige in der kunst-The art of spiritual harmony-on the spritual in art.

١٩١١ فصاعداً أخذ يُجرى تجارب فيما يمكن وصفه بنظام لتدوين رمزي بخط اليد متميز عن التعبيرية المجازية عند جماعة القنطرة . أما الأعضاء الآخرون من جماعة الفارس الأزرق - وخاصة فراتز مارك Franz Marc وأوغست ماك August Macke ، فبرغم كونهم أكثر من جماعة القنطرة في الانتقاء أو انتقاء الأفضل ، فإن من الممكن وصفهم بالتعبيريين ، غير أن تطور هذين الفنانين قد انتهى أوانه ، إذ لقيا حتفهما في الحرب .

فيلسوفةٌ معاصرة ، اسمها هانا أرندت لفتت الأنظار في هامش مبارك^(١٠) إلى المغالطة الأساسية في نظرية الفن التعبيري . فهي تجادل وتقول إن الفنان سواء كان مصوراً أو نحاتاً أو شاعراً أو موسيقاراً ينتج موضوعات « دنيوية » ، موضوعات نفعية وتجارية ، دون أن يطلب إليه أحد « التعبير عن ذاته » . إن عملية تحويل المجرد إلى شكل مادي ، أي قدرة الفنان على تجسيد مدركاته الحسية ، ليس بينها وبين ممارسة التعبيرية أي عامل مشترك ، والتعبيرية على أية حال « موضع تساؤل كبير » وبعيدة كل البعد عن الفن . فالفن التعبيري وليس الفن التجريدي تناقض في الكلام . وهذا صحيح طالما تمسك الفنان بهذا المفهوم للتعبيرية ، أي التعبير عن النفس كتبرير لنشاطه ؛ لكن الكثيرين من التعبيريين في ممارستهم تجاوزوا هذه الغاية ، وعلى الرغم من « ذوات أنفسهم » نجحوا في خلق موضوعات دنيوية ذات قيمة عالمية .

الفصل الرابع

نحو التجريد نظرية الشكل الخالص

ذلك الإغفال لقدرات العقل التركيبية ، والرغبة في العودة إلى الرؤية المتماسكة ، حالة الإدراك الحسى السابقة على التفكير المنطقى التى تميز فن ماتيس ، هى بطبيعة الحال خطوة نحو الاتجاه الذاتى فى الفن . غير أن عملية الرسم أبعد من أن تكون ذاتية تماماً ، حتى فى هذه الطريقة المباشرة ، فنشاط الرسام ما يزال مرتبطاً بموضوع ، حتى ولو كان ذلك الموضوع مركزاً بؤرياً لمجال رؤية وليس حصراً مجسماً لذلك المجال بأبعاده الثلاثة . صحيح أننا نستطيع القول بأن طريقة ماتيس هى بحق الطريقة الموضوعية وأن أى طريقة أخرى تعتمد بالفعل على بناء عقلى أو فكرى مُصمَّم لإظهار العلاقات بين جميع الأشياء فى مجال رؤية ، هى على الإطلاق ذاتية بدرجة أكبر ، أجرى الدكتور تولىس Dr. Thouless ذات مرة عدة تجارب ذات دلالة بجامعة جلاسجوى يستدل منها أن ثمة فرقاً كبيراً بين ما تراه العين فعلاً وبين المنظور لنفس الموضوع . أهمية هذا الاكتشاف تبرر إيراد شواهد مطولة من المجلة التى نشر فيها لأول مرة (١) .

« أُجريت التجارب على الأشكال البادية لموضوعات نظر إليها من زوايا منحرفة ،

(١) «التراجع الظاهرى إلى الموضوع الحقيقى» نشرت بصحيفة علم النفس البريطانية (١٩٣٢) .

من حيث النصاعة الظاهرية لسطوح خاصة العكس فيها مختلفة ، سلّطت عليها أضواء مختلفة ، ومن حيث الأحجام الظاهرية للموضوعات من أبعاد مختلفة ، وكذلك من حيث الميل الظاهري في الخطوط المتوازية الممتدة من نظر الملاحظ . تبين في جميع هذه الحالات أن ما نراه هو المتوسط بين ما يعطى في ظروف تنشيط الحد الخارجى للسطح وبين الصفة « الحقيقية » لذلك الشيء . هذا التأثير لصفة الشيء « الحقيقية » على الصفة الظاهرية يمكن أن نسميه « الارتداد الظاهري إلى الشيء الحقيقى » .

الطفل الذى يتعلم أن يرسم طبقاً لقواعد المنظور يُعلّم رسم تخطيط للشيء الذى ينظر إليه على سطح الصورة . ولكى يكتشف ماهية الأشكال والأحجام إلخ .. التى يطلب إليه رسمها ، يعلمونه أن يستخدم أسلوب الإمساك بقلمه الرصاص وذراعه ممتدة على طولها ثم يقوم بعمل المقاييس وإحدى عينيه مغلقة ...

« لا ننكر طبعاً أن قواعد المنظور تحدد بدقة كيفية ظهور الأشكال والأحجام والعلاقات الخطية وغيرها على سطح أملس ، وواضح أن التجارب التى أجريت على الارتداد الظاهري لا دخل لها بهذه المسألة . كما أنها لا تلقى أى شك حول فائدة الطريقة المشار إليها آنفاً لتحديد صفات الرسم المسطح .

« على أن مدرسى المنظور لا يقنعون فى الغالب بهذه المطالب المشروعة لقواعد المنظور بل يميلون إلى القول بأن قواعد المنظور هى القوانين التى نخضع لها عند « رؤيتنا » .

ويقولون إن طرق القياس المشار إليها آنفاً بالمسطرة وغيرها ، هى طرق تساعدنا على أن نكتشف كيف نرى الأشياء رؤية « حقيقية » .

« بعض الفنانين ... قد ابتعدوا جداً عن رسم المنظور .. وقد وجدت أن بعض الرسامين الانطباعيين الجدد قد رسموا أشكالاً منحرفة ذات نسب قريبة من تلك الأشكال الظاهرية التى أجرينا عليها التجارب . ولذلك يبدو محتملاً أن أولئك الفنانين كانوا فعلاً يرسمون الشكل الظاهري وليس الشكل الخاضع لقواعد المنظور ..

« تبين التجربة أن درجة الارتداد الظاهري تختلف اختلافاً كبيراً من فرد إلى آخر . لذلك نستنتج أن الرسم الذي يبدو صحيحاً عند أحد الأشخاص قد يبدو خاطئاً جداً بالنسبة لآخر . ومن المحتمل أن أولئك الفنانين الذين يبدو لمعظم المشاهدين أن خروجهم عن قواعد المنظور ينتج تشويهاً للشكل إنما هم بكل بساطة أولئك الذين تكون فيهم درجات التراجع كبيرة جداً على نحو غير مألوف . »

العين الساذجة والعين المدربة

المنظور العلمى إذن بناء يركبه العقل ، وليس إدراكاً حسيّاً مباشراً . الشكل البيضاوى المدور الذى نراه فى رسم لسيزان (طبق الكومبوت) قد يكون فعلاً أقرب ، إلى البيضاوى الذى تراه العين غير المدربة ، من ذلك البيضاوى الذى نجد صعوبة فى تعليم الصبى ليركبه عقله طبقاً لمبادئ افتراضية .

فإذا شئنا الآن أن نعمم ، فيمكننا أن نقول إن الفنان قد وصل إلى مرحلة أدرك فيها (١) أن تمثيل الشخصية « الحقيقية » لموضوع هو بناء عقلى أو « موضوعى » وأن (٢) الشكل الظاهرى الذى هو التجربة المباشرة الوحيدة للعين هو تجربة « ذاتية » ، عند ذلك يكون من الطبيعى لمثل هذا الفنان أن يرغب فى أن يخطو خطوة أخرى . لكنه سيدرك أن هذه الخطوة الأخرى يمكن أن تكون فى اتجاهين مختلفين . فى أحد الاتجاهين ، يمكنه أن يؤكد طبيعة نشاطه العقلى أو الموضوعى ، ولكنه بدلاً من التظاهر بأنه ينسخ بهذه الوسيلة الشخصية « الحقيقية » للموضوع ، أى المشهد المرئى ، فإن فى مقدوره أن يشرع مُطبّقاً لمبادئ افتراضية أخرى . فإذا اعتبر الموضوع مجرد نقطة الانطلاق ، أى باعثاً محركاً ، أمكنه أن يخلق عدداً من التغيرات . تماماً كما يفعل الموسيقار . فهو يبدأ بفكرة بسيطة ، . بلحن ، كنقطة الانطلاق ، ثم بمراعاته لبعض القوانين ينشئ تاليفاً يستمد شرعيته من انسجام البناء الشكلى الذى ألفه الموسيقار . هذا

هو أحد اتجاهين يمكن أن ينطلق فيه فنانونا المفترض . في الاتجاه الآخر يمكنه أن يؤكد الطبيعة الذاتية لنشاطه ، ومن ثم يخلف وراء ظهره أية محاولة من تلك المحاولات لنسخ الشخصية الظاهرية للموضوع بل كل ما تراه تجربة العين المباشرة من أشكال ، ويشعر بعد ذلك في أن يبرز على لوحته تنظيمًا من الخطوط والألوان النابعة كلية من ذاته والتي إن كانت تخضع لأية قوانين على الإطلاق فإنما تخضع لقوانين منشئها فحسب . كل عمل فني إذن هو قانون لذاته . هاتان هما في الواقع النظريتان اللتان تشملان فيما أرى كل المظاهر الباقية في الفن الحديث .

النظرية الأولى أسميتها « نظرية التجريد » ، والثانية « نظرية التلقائية الفنية » .

نظرية أفلاطون في التجريد

لنظرية الأولى كما لاحظ مؤلفون مختلفون علاقات بالنظرية الكلاسية في الشكل ، ولم يتردد بعض المدافعين عن المذهب التكعيبي ، وهو الاسم الذي أطلق على أول مظاهر الفن التجريدي الحديث - لم يترددوا عند تصنيفه بأن يدرجوه في عداد المذهب الكلاسي الجديد . خير تعبير كلاسي لنظرية الفن التجريدي نجده عند أفلاطون . أود أن أورد فقرة بيّنة الدلالة من إحدى محاورات أفلاطون فيليبوس Plato-Philebus ؛ والمتحدثان هما سقراط Socrates وبروتارخوس Protarchus .

سقراط : المتع الحقيقية هي تلك التي تنبعث من الألوان التي نسميها جميلة ومن الأشكال ؛ كذلك معظم متع الشم والسمع . المتع الحقيقية تنشأ من كل هذه الأشياء التي لا يحدث الافتقار إليها شعوراً بالألم ولكن الرضا المستمد منها يحدث الشعور بالسرور غير المرهون بالألم .

بروتارخوس : مرة ثانية يا سقراط ، ما الذي تقصده بهذه الأشياء ؟
سقراط : لا شك أن ما أقصده غير واضح تماماً . ولكن على أن أوضحه . لست

أقصد الآن بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس ، مثل الكائنات الحية أو الصور ، لكن ما أقصده توضيحاً لوجهة نظرى هو الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بواسطة المخارط والمساطر والزوايا ، إذا كنت تفهمنى . ما أعنيه هو أن هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً ، كغيرها من الأشياء ، وإنما هى جميلة دائماً وبالطبيعة وعلى وجه الإطلاق ؛ هى ذات متع أصيلة لا تعتمد بحال على نزوات الرغبة . وأعنى الألوان من نفس النوع ، ولها نفس نوع الجمال والمتعة . أهذا واضح أم لا ؟

بروتارخوس : إننى أبذل جهدى يا سقراط لأفهم ، فابذل مزيداً من جهدك لتزيد الأمر إيضاحاً .

سقراط : حسناً ، أعنى أن الأصوات النقية الناعمة التى تعطى نغمة نقية واحدة ليست جميلة بالنسبة إلى أى شىء آخر ، لكنها جميلة لأن طبيعتها جميلة وتشع متعتها الأصيلة (٢) .

« فيليبوس » هى آخر محاورات أفلاطون ، وفيها نلتقى تخلصاً قاطعاً من نظرية المحاكاة التّعسّة (٣) ، أو تصور الفن على أنه تقنية للمحاكاة المباشرة لمظهر الأشياء ؛ هذا بالإضافة إلى أننا لم نعد مقيدين بالنظرية المتأصلة فى الفلسفة اليونانية منذ عهد فيثاغورس ، والتى تعتبر الفن والجمال شيئاً واحداً أو هما صنوان ، والفن فى شرعها مرهون بالتناسب المنسجم. التعبير النهائى لهذه النظرية الأخيرة جاء على يد أرسطو (على سبيل المثال يقول : السمات الجوهرية التى تكوّن الجمال هى النظام والتماثل والوضوح) ثم انتقلت النظرية من أرسطو إلى الدوائر التعليمية للفلسفة . يقول سان توماس الأكوينى : « يتطلب الجمال ثلاثة مطالب . أولها ، نوع من التمام أو الكمال فالشئ الناقص الذى لم يتم قبيح بقدر نقصه ؛ المطلب الثانى تناسب واجب أو انسجام ؛

(٢) ترجمة ا. ف. كاريت : « فلسفات الجمال » (أكسفورد ١٩٣١) ص ٢٩ - ٣٠ .

والمطلب الثالث هو الوضوح ، لأن ما تتألق ألوانه هو ما يسمى بالشئ الجميل « ثبتت هذه النظرية وتناقلتها التزعات الكلاسية لعصر النهضة ، حتى بلغت أوجها في التعبير في فن القرن السادس عشر . بيد أنها ليست نظرية الجمال التي قدمها أفلاطون في « فيليبوس » ؛ أفلاطون لم يلتزم بأى شئ من هذا التجديد ، لم يقيد نفسه بقيود من هذا النوع رياضية أو عقلية . يقول أفلاطون : « ولست أقصد الآن بجمال الأشكال ما يتوقعه معظم الناس ، كجمال الكائنات الحية أو الصور » بهذه الجملة يرفض نظرية محاكاة الجمال . ثم يستطرد قائلاً : « إنما أقصد الخطوط المستقيمة والمقوسات والمستطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بالمخارط والمساطر والزوايا » ويقول إن هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً كالأشياء الأخرى (أى أنها لا تعتمد في جلالها على نفعها أو الغرض منها أو علاقة بعضها للبعض) وإنما هي جميلة دائماً وبالطبيعة وعلى الإطلاق .

مدخل سيزان إلى النظرية

قد يمكن أن نتتبع تغيرات هذه الفكرة خلال القرون ، ولكن الأفضل بالنسبة إلى غرضي الحال أن أقفز من أفلاطون إلى سيزان . سيزان لم يكن بالطبع فيلسوفاً ، أو فيلسوفاً طبيعياً فحسب . وكما حدث في حالة جوجان ، ولكن بعد فترة متأخرة ترك (للغير) أمر استخلاص النظريات الكامنة في عمل سيزان . ولكن من المهم قبل كل شئ أن ندرك أن سيزان آذن بقطعية صريحة ليس فقط بالنسبة للمفهوم الأكاديمي للرسم الذي كان سائداً في كل مكان خلال القرن التاسع عشر ، ولكن أيضاً بالنسبة لما كان يسمى في عصره بالمدرسة الثورية في الانطباعية . الذين اخترعوا عبارة « ما بعد الانطباعية » جانبهم التوفيق ؛ ذلك لأنها تدفع الأبرياء إلى الظن بأن حركة ما بعد

الانطباعية كانت تطوراً للحركة الانطباعية في حين أن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة . فعندما قال سيزان بطريقته البريئة بأن غرضه هو « تكرار عمل بوشان Poussin في أثر الطبيعة » ، « وأن يجعل من الانطباعية شيئاً له من الرسوخ والخلود ما لفن المتاحف » ، إنما كان يتبرأ بصفة قاطعة من هدف ذلك التقليد الذي بدأ بكونستابل Constable وانتهى بمانيه Manet . فهم جازف بكل شيء في سبيل إبراز انطباع الحيوية الطبيعية الذي ينقله العمل الفني ؛ في حين جازف سيزان بكل شيء من أجل الكشف عن الشكل الكامن المتأصل . لم يشأ أن يعتق المفاهيم الافتراضية للشكل التي ورثها عصر النهضة عن الفلسفة الأرسططالية . فمثل تلك المفاهيم للشكل كانت مفروضة على الفن من الخارج . بحث سيزان عن الشكل لرسمه في الموضوع ذاته وجهد بكل الحماس والعبقرية الفذة للكشف عن البناء الكامن في موضوعات طبيعية مُرضية . انطوى ذلك على تركيز ، على المسطحات والكتل والخطوط الخارجية التي تنزع إلى إعطاء صوره تنظيماً هندسياً ، وقد قال سيزان نفسه إن الطبيعة يمكن تحويلها في شكل الأسطوانة والكرة والمخروط . الشيء الذي يجعله قريباً جداً من « المسطحات والأشكال المجسمة » عند أفلاطون ..

ينبغي مع ذلك أن أقر لسيزان بهذه الخاصية . وهو لم يتصور كتلة في خطوط هندسية خارجية ، وإنما أدركها في ألوان متباينة ؛ هذا في حقيقة الأمر هو التميز الذي ينفرد به سيزان : دقة إحساس بالشكل عبر عنه بالألوان فقد قال « إن التصوير هو تسجيل الإحساسات اللونية » . كل شيء عدا ذلك - كل قيم الجو والمنظور - يُضحى به من أجل هذه الغاية ، من أجل تنظيم الأحاسيس اللونية . من أقواله الماثورة الكاشفة : « عندما يبلغ اللون ثراءه تتوفر للشكل قوته وعراقته » . هذا التصور للشكل مفرغاً في قالب لوني ، في بناء مركب من الألوان ، شيء ليس من السهل تحقيقه ، وخاصة بالنسبة لأولئك الذين يضعف عندهم الحس باللون : بيد أنه بالنسبة لفن سيزان هو جوهر خصائصه . ولعل ذلك يقربه إلى تعريف سان توما أكثر مما يقربه إلى

تعريف أفلاطون . ذلك أن سان توما ، كما أسلفنا ، أصرّ على وضوح الألوان
الوضاءة كعنصر أساسي من عناصر الجمال .

أنماط الفن الهندسي

قبل الشروع في وصف نظرية التجريد التي نشأت على أساس عمل سيزان ، يجدر
بنا أن نشير إلى نمط آخر من الفن له في التاريخ أمثلة عديدة يخلط الكثيرون بين هذا
النمط والتجريد . والتطورات الحديثة في الفن التجريدي تدين له على التحقيق بالشئ
الكثير كما تدين لسيزان . هذا النمط الذي أشير إليه هو ما يعرف عامة باسم « الفن
المُهندَس » أو « الفن المؤسلب »^(٤) : وهو نمط وُجد في العصر المبكر للفن الإغريقي ،
وفي الفن البيزنطي والإسكندناوي ، والقوطي المبكر وفي أنواع مختلفة من الفن البدائي .
جوهر هذا النوع من الفن ، مُميّزاً عن فن سيزان ، هو أنه ليس بأية صورة من الصور
عضوياً . من الصعب التعميم في شأن ظاهرة منتشرة على نطاق شاسع في الزمان
والمنابع ؛ لكنها في جوهرها تشويه في تمثيل موضوع طبيعي في سبيل الإيقاع والتناغم .
وهي مقصورة بصفة عامة على تمثيل موضوعات مفردة - إله ، حيوان ، أو نبات ،
وإذا طبقت على نماذج أكبر تصبح إذ ذاك تصميمات متناسقة في جمود السمترية : أي
أن التنظيم إن وُجد يتمثل في النمط المنسجم المتناسب . لكن السمة الأساسية لهذا
الأسلوب تشاهد في موضوع مفرد ، مثل حلقة ذهبية من الفن الطوراني فيما يسمى
« الأسلوب الحيواني » ويمكن تعريف هذه السمة بأنها تأكيد للمضمون الانسجامي
للأشكال الطبيعية إلى أقصى حد متناسق مع التعرف على الموضوع الممثل . بيد أنه في
الأنماط المنحلة لهذا الفن يضيع الموضوع الأصلي ونجد بدلاً منه نموذجاً ذا سمترية شكلية
خالياً من قيمة جمالية تذكر .

(٤) منحوتة من أسلوب - للبلبيكي في قاموسه المورّد - المترجم .

صادف الاهتمام بالبناء الشكلي الذي أثاره منهج سيزان الاهتمام بإحياء الأنماط الهندسية في الفن - وخاصة البيزنطي والقبلي : ربما غدّى كل من الاهتمامين إلى حد ما أخاه . لكن النتيجة النهائية لهذين الاهتمامين في ميدان الفن هي المدرسة التكعيبية المعاصرة .

التكعيبية

هذه مدرسة محدودة بعض الشيء ، لكنها متماسكة جداً ، مثابرة جداً . تكونت في الأصل في فرنسا من فنانين كجريس Gris ، وبراك Braque ، وأوزنفان Ozenfant ، وجينريه Jeannert ، وديلوني Delauny ، وماركوزي Mercoussis ، ومترنجر Metzinger ، وجليز Gleizes ، وليجييه Léger ، وفي ألمانيا من مارك ، وفيننجر ، وبومستر . في فرنسا كان بيكاسو هو صاحب التأثير الغالب لفترة ما ، في حين كان كاندنسكى Kandinsky هو الذي تزعم الحركة في ألمانيا بكتاباته وصوره ، وفي وقت ما رسم كل من ماتيس Matisse وديران Derain بهذا الأسلوب .

والتكعيبون الخالصاء برغم ما يبدو في أعمالهم من تغييرات ملحوظة في الأسلوب وكذلك الطريقة فإنهم يمثلون نظرية في الفن متماسكة ، وفي اعتقادى أن هذه النظرية « قريبة » من نفس النظرية التي دعا إليها أفلاطون في الفقرة التي أوردتها من « فيليبوس » . ظل سيزان كما أوضحنا ملتزماً بنظرية في التعادل : حيث اعتقد أن رسمه يمثل على نحو ما طبيعة الموضوع ؛ على أية حال يمثل الإحساس الذي تعطيه طبيعة الموضوع . لقد ظل فنه على الرغم من تركيبه البنائى فناً متسماً بالمحاكاة . بيد أن الفنان التكعيبى يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ، ثم يستخلص منه ، على - حد قول أفلاطون - الخطوط المستقيمة والأقواس والمستطحات والأشكال المجسمة ، مستخدماً

في ذلك المخارط والمساطر والزوايا^(٥) .

هذه العملية التجريدية ، التي عرضناها بشيء من الإسهاب ، قد تشبه في مظهرها عملية آلية لا تفسح المجال الكافي لظهور حساسية الفنان الشخصية . الواقع أنه لا شيء أكثر وضوحاً في الشخصية والانفرادية من عمل الرسامين التكعيبيين المختلفين الذين ذكرتهم . لا أحد ألبته يمكن أن يخلط بين عمل لبراك وآخر لليجييه . هذه العملية التجريدية أبعد ما تكون عن تجريد العمل من شخصية الفنان ، بل إنها بإزالتها القناع الحسي عن الواقع الفعلي ، إنما تتيح لتلك الشخصية حرية التألق والبروز بجلاء شديد . المناظر الطبيعية ورسوم الأشخاص على سبيل التدليل ، لها شخصياتها المميزة ، ومن السهل على المصور الناسخ أن يخفى ما عنده من نقص في الشخصية تحت قناع شخصية الأشياء التي يرسمها . أما الفنان التكعيبي فتجريده لموضوعه من كل الظواهر العرضية المساعدة على بروز التعبير . وباعتماده فقط على البناء الشكلي لخطوطه المستقيمة وأقواسه ومسطحاته وأشكاله المجسمة ، يظهر عارياً أمام العالم ، تكشف عنه العلائق الدقيقة التي نبعت من صميم ذاته .

التكعييون بين الرقة وصلابة العود

تتجلى الشخصية في الرسم التكعيبي بدرجة كبيرة من الوضوح تيسر لي تقسيم التكعيبيين أنفسهم إلى مدرستين يمكن أن نسميهما كما أسماهما وليم جيمس أصحاب الرقة وأصحاب العود الصلب . أصحاب الأسلوب الرقيق مثل براك Braque وجوان

(٥) قارن بذلك قول رودلف أرنيهم في مقاله «التفكير الإدراكي-حسيّ والفن» Perceptual Abstraction and Art في مجلة علم النفس مجلد ٥٤ (١٩٤٧) ص ٧٥ : «الشكل يعتبر أحياناً مجرد نوع من التوابع يضيفه الفنان إلى صورة الأشياء لكي يجعلها للذينة . والتكوين كثيراً ما يقيم دون أية إشارة إلى الموضوع المرسوم . على الضد من هذه النظرة يجب أن تؤكد أن الشكل في الفن وفي غيره بصفة عامة شرط لا غنى عنه لإدراك المضمون» .

جرى Juan Gris يميلون في تجريدهم إلى تحقيق غرض زخرفي . رسومهم رصينة النغمة ، دقيقة الصياغة ، جذابة في شكلها ، تتسبب في تأثيرها الإجمالي إلى انسجام الحياة الساكنة المتمثل في لوحة لشاردان Chardin . وكأنما تحمل في طياتها بعض الإيجاء بالعالم العضوي ، مَسْحَة من العمليات الحيوية . يختلف عن ذلك اختلافاً شديداً الإنتاج الصلب لفنانين مثل ليغييه Léger أو مترنجر Metzinger أوديشامب Duchamp أو فيلون Villon . لا أثر لأي إحساس بالحياة العضوية . العالم الذي نحن بصدد حساسيته غير عضوية ، آلية ، وإذا كانت هناك مسحة باطنة فهي مسحة الآلة : الدينامو أو مثقاب الصخر أو محرك الضخ المائي ، هذا الضرب من التكعيبية يتسبب للحركة المعروفة باسم الإنشائية^(٦) .

ربما كان هذا هو أشق مظاهر التكعيبية تقبلاً . قد يستحيل على أي شخص ذي إحساس سليم أو عقلية بعيدة عن التعصب ألا يُفتن بشكل ما برسم لبراك : يختلف الأمر بالنسبة لرسام مثل ليغييه . لا تسليم هنا للعاطفة أو للفتنة أو للوظيفة الزخرفية . اللون يغلب عليه التنافر والنشاز ، والشكل مضطرب لا يعرف الرقة أو اللين . من السهل رفض مثل هذا النوع من الفن باعتباره مفتقراً إلى الحساسية : وذلك في حقيقة الأمر هو ما فعله صديق محب للفن الحديث هو المرحوم روجر فراي في مقال نشره ذات يوم^(٧) . بنى فراي على افتراض بأن « هناك تضاداً عميقاً وحقيقياً بين الحساسية والآلية » . غير أن معنى هذا تقييد لا مبرر له لما تحمله كلمة الحساسية من معنى . استشهد روجر فراي لتوضيح ما يعنيه برسم من عمل رمبرانت Rembrandt لأنني الحزير . فقال « إن ما يحدث لنا عندما يهزنا جمال رسم رمبرانت هو أن الإيقاعات الخاصة في خطوطه لا تنقل إلينا شكل أنثى الحزير فحسب ، لكنها تنقل إلينا أيضاً

(٦) Constructivism

(٧) « الحساسية ضد الآلية » بمجلة (المستمع) مجلد ٧ عدد ١٦٩ ص ٤٩٧ .

Roger Fry-Sensibility Versus Mechanism, The Listener Vol VII N 169 p. 497.

حسّه المرهف وخصوبة خياله عندما أدرك علائق معينة في الشكل بالنسبة لما تصوره في ذهنه وأن هذا الإرهاف وهذه الخصوبة المكثفة اعتماداً على تجاوبه الانفعالي الشديد الحدة نحو الحياة ، وهو انفعال لقي التعبير في حالته عن طريق حسه الخاص بالشكل المرئي « ولكن ألا يمكن أن أقول كلاماً كثير الشبه بهذا عن إحدى لوحات ليبيه ؟ ألا يمكن أن أنقل هنا كلمات روجر فراى وأقول : « إن ما يحدث لنا عندما يهزنا جمال رسم ليبيه هو أن الإيقاعات الخاصة في خطوطه ومساحاته لا تنقل إلينا صورة شبيهة بمدينة فحسب ، وإنما تنقل إلينا حس ليبيه المرهف وخصوبة خياله عندما أدرك علائق معينة في الشكل بالنسبة لما تصوره في ذهنه ، وأن هذا الإرهاف وهذه الخصوبة اعتماداً على استجابته الانفعالية الشديدة الحدة نحو الآلية ، وهو انفعال لقي التعبير في حالته عن طريق حسه الخاص بالشكل الهندسي ؟ » ألا يكون ذلك مقبولا كوصف روجر فراى لشعوره إزاء رسم رمبرانت ؟ أفلا يجب أن تستتج من ذلك أنه ليس هناك تضاد مطلق بين الحساسية والآلية وإنما هناك تضاد بين نوعين من الحساسية ؟ أفلا يمكن أن يكون لدينا حساسية هندسية وأخرى عضوية ؟ تاريخ الفن يثبت لنا أن ذلك ممكن ، والشواهد لا حصر لها . يستطيع المرء بطبيعة الحال أن يُسأل في القيم النسبية لهذين النوعين من الحساسية ، أما أن يكون لكليهما وجود طبيعي فذلك شيء لا سبيل إلى إنكاره .

الحساسية الآلية

على أن من الممكن أن نسأل لماذا ينبغي أن يكون لهذه الحساسية الآلية أو الهندسية جذب خاص في عصرنا هذا . وأظن أن جواب السؤال سيقدم لنا المفتاح للقيم الكامنة في هذا النوع من الحساسية . لهذا السؤال فيما أظن جوابان . أحدهما واضح وضحاً كافياً ، والآخر ينطوي على مسائل معقدة نوعاً ما تتصل بعلم النفس الاجتماعي . السبب الأول لجذب الأشكال الميكانيكية ، هو حضور الآلات بأعداد كبيرة جداً في

حياتنا اليومية : حضور أشياء كثيرة جداً تعبر بخطوطها وأحجامها عن نوع من الكمال الوظيفي لا نستطيع أن ننكر عليه اسم الجمال . صحيح أن الآلات ذات الكمال الوظيفي ليست كلها ، كما أشار روجر فراي ، جميلة : وأن صفة الجمال ربما كانت مقصورة على الآلات التي تعبر عن بعض الأفكار المجردة كالسرعة أو القوة أو الدقة . ولكن ذلك لا يغير الحقيقة بأننا محاطون بمثل هذه النماذج ذات الكمال الوظيفي ، وأنه على ذلك يبدو من الشرعي أن نحاول أن ننقل إلى الرسم أو النحت نفس صفات الكمال التي لمجدها ظاهرة في الآلات .

على أن من المحتمل أن يكون هناك سبب أعمق لظهور حساسية آلية أو هندسية في الفن الحديث ؛ ذلك السبب هو الكامن في جميع الأطوار المتكررة للفن الهندسي في التاريخ . قامت محاولات لتفسير هذه الأطوار تفسيراً قائماً على أسس عقلية : الأنماط المختلفة في الزخارف الهندسية تُفسر بأنها تطورات لعناصر تقنية مترسبة . فاللفق والرتق ، على سبيل المثال ، اللذان كان لا بد منها عندما كان الإنسان يصنع أوعيته من الجلد المخيط - تُسيخا كتأثير زخرفي على الأوعية المشابهة التي صنعت فيما بعد من الصلصال . علينا أن نتخيل أن الإنسان أَلِف مع الزمن هذه الشذوذات السطحية أَلْفَةً جعلته بكل بساطة غير قادر على رؤية إناء أملس خال من الزخرفة ، ولذلك نسخ السمات العرضية الموجودة في النموذج الأسبق وأثبتها على نموذج الوعاء الذي جاء بعد ذلك . قد تكون هنا وهناك في تاريخ الفن أنماط تؤيد وجهة مثل هذه النظرية ، إلا أنها لا تفي بتعليل جميع أنماط الفن الهندسي . قد نجد فيها تعليلاً لقلّة من أنماط الزينة الزخرفية وخاصة في العصر الحجري الحديث : لكنها لا تفسر فن الإنسان البدائي بوجه عام ، أو الزخرفة الهندسية في الفن الشمالي المبكر ، أو نفس العنصر في الفن البيزنطي . أو غير ذلك من أنماط أخرى كثيرة ، بما فيها الفن الهندسي الحديث . لا بد لنا من أن نبحث عن تفسير أوسع في الحياة الروحية للشعوب المعنيّة - ذلك لأن علم الفن هو في النهاية علم سيكولوجية البشر ، وما التغيرات التي حدثت في تاريخ الفن إلا جزء من العملية

الأساسية التى تحكم كل تطور فى تاريخ البشر : « تكيف الإنسان الحتمى بحالاته المتفاوتة المتعاقبة مع العالم الخارجى » .

هذه العبارة الأخيرة من كتاب ورنجر « الشكل فى الطراز القوطى » ^(٨) ، وهو عمل نجد فيه نظرية سيكولوجية متماسكة يتضمن مجالها ظاهرة الفن الهندسى ، ذلك المبدأ فيما يهمننا الآن قام لأول مرة منسوباً لفن الإنسان البدائى :

« النشاط الفنى ، عند الإنسان البدائى غير المتطور عقلياً ومن ثم يتأمل فوضى العالم المحيط به فى رهبة وريبة - كان يعنى كما رأينا ، الحافز لخلق عالم آخر من القيم الحسية ، عالم من القيم المطلقة والباقية يعلو على عالم الظواهر المتبدلة ويتحرر من جميع تعسفات الحياة . لذلك أعاد تشكيل ما كان يراه فى انطباعاته البصرية الحائرة حياً تحكيمياً ، فأفرغه فى شكل رموز ثابتة من نوع تجريدى ملهم . لم تصدر إرادته الفنية نتيجة الاستمتاع بالإدراك الحسى المباشر للشيء المدرك ؛ لكنه بدلاً من ذلك أبدع ما أبدعه بغاية التخفيف من عذاب الإدراك بغاية الحصول على صور مفاهيمية ثابتة فى مكان الصور الحسية العارضة ^(٩) . حمل فنه نتيجة لذلك سمة إيجابية تكاد تكون علمية ؛ فهو نتاج دافع مباشر للمحافظة على الذات ، وليس ثمرة مترفة مطلقة العنان لإنسانية متحررة من جميع مخاوف العالم الأولية ^(١٠) » .

ذلك التعبير إنما هو قول محكم لما اعتقد أنه النظرية الوحيدة التى تفسر فى كل الأحوال وعلى نحو وافٍ الطبيعة المجردة الهندسية لأنماط الفن المختلفة . الذى أود أن أوحى به الآن ، هو أن هناك ظروفاً فى الحياة العصرية تهيب لنشوء موقف روحى مشابه لدى الناس ، ولتعبير مشابه لذلك الموقف فى الفن . صحيح أن لدينا جهازاً عقلياً

Worringer-Form in Gothic

(٨)

Fixed conceptual-Casual perceptual

(٩)

(١٠) « الشكل فى الفن القوطى » (الترجمة الإنجليزية) لندن ١٩٢٧ ص ٢٩ .

شديد الاختلاف عن جهاز الإنسان البدائي ؛ ولكن هل عالمنا الخارجى بحالته من الفوضى السياسية والاقتصادية والروحية ، عالم يمكن أن يواجهه الإنسان (بالتقوى الشاملة) والارتياح الحسى ، والثقة الروحية ؟ أو ليس هو بالعالم الذى تفر منه النفس الحساسة سواء كانت لمصور أو لشاعر ، إلى نوع من الحقيقة الروحية ، نوع من الشعور بالاستقرار ؟ ألا يحق له فى ذلك الموقف أن يهجر الأسس الحسية للفن التجريبي فى الحقبة السابقة مباشرة ، طلباً لأسس مفاهيمية ثابتة ؟ هناك على الأقل نظرية تفسر فى أيامنا نشأة حساسية من نوع مختلف تماماً عن الحساسية التى تفضل روجر فراى ، فزعم أنها النوع الوحيد من الحساسية الجمالية . هناك ارتياح روحى لمثل هذا الفن الذى لا شأن له بذلك النوع من التجاوب الانفعالى مع الحياة الذى ينقله لنا رمبرانت ؛ هذا الارتياح على حد تعبير أفلاطون كائن بذاته وليس بالنسبة إلى أى شىء آخر ، بطبيعته الخالصة محدثاً مباهجه الخالصة .

المذهب الإنشائى

الفن التشكلى الخالص

أظهرت الحركة الحديثة نمطين أو ثلاثة من الفن الهندسى ، وهى أنماط من أصل مشترك ولكنها فى النهاية اختلفت فى السمات . أحد هذه الأنماط نشأ فى روسيا خلال الأعوام التى سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة وسمى بالمذهب السوبرماتى^(١١) . ويقدر استخدامه لمواد صناعية (كالصلب والحديد والزجاج وغيرها) كان مستلهماً مباشرة من المثل الوظيفية لحضارة الآلة (كبير المفسرين للنظرية هو كازيمير مالفتش Kasimir Malevich ١٨٧٨ - ١٩٣٥) . ويقدر عمل الفن السوبرماتى

(١١) Suprematism وهى مشتقة من كلمة Supreme ومعناها بالإنجليزية الأعلى أو الأعظم .

بصفة عامة طبقاً لقواعد الفن التجريدي مثله مثل غيره من أنماط طالماسعى نحو مثل جمالية مستقلة. جماعتان صغيرتان من هذه الأنماط انشقتا واستخدمتا مصطلحاتها الفلسفية الخاصة . إحدى هاتين الجماعتين كانت فرعاً من الحركة الروسية ، التي كان يتزعمها الأخوان : نعوم جابو Naum Gabo . وأنطون بفسنر Antoine Pevsner ، ويعرف عمل هذه الحركة ومعظمه من ثلاثة أبعاد باسم الإنشائية^(١٢) . أما الجماعة الأخرى فقد نشأت مستقلة في هولندا كتطور لحركة اليوجن ستيل ، وعرفت باسم « جماعة الأسلوب^(١٣) » ؛ من هذه الجماعة انفصل بيات موندريان بنفسه وأطلق على نظريته وعمله اسم « المذهب التشكيلي الجديد »^(١٤) . كل هذه الجماعات كانت منتسبة ، إما لفلسفة في الفن مشتركة أو بتبادل الشخصيات ، إلى التطورات المعاصرة في العمارة والتصميم الصناعي ، ولعل أهمها جماعة باوهاوس Bauhaus التي تزعمها والتر جروبيوس Walter Gropius في فيمار ثم في ديسو من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٨ .

حققت تجربة بوهوس نجاحاً هائلاً حتى قضت عليها الكارثة السياسية : فقد كان لها تأثير واسع النطاق وحاسم على معايير التصميم والبناء في كل من أوروبا وأمريكا . الحركة المناظرة لها في التصوير والنحت كانت تشكل نظيراً مثالياً لأنشطة البوهاوس العملية ، إلا أن فلسفتها (وكان لها في حالة موندريان نبرة صوفية عالية مستمدة من الصوفية المعاصرة) كانت أفلاطونية بالمعنى الذي وضحه سابقاً . استخدم الإنشائيون كلمة « الواقع » لوصف مثلهم ولكنهم بذلك أرادوا أن يوضحوا أن غرضهم يرمى إلى خلق واقع « جديد » ، هو حصيلة لنشاط يقتصر على استخدام العناصر المطلقة للمكان والزمان - حتى إنهم رفضوا استخدام اللون كوسيلة تصويرية بسبب طبيعته « العارضة »

Constructivism (١٢)

Jugend stil (١٣) ومعناها الأسلوب الشاب - destil

Piet Mondrian Neo-Plasticism (١٤)

وفي الوقت نفسه حافظوا على المدلول الإنساني لنشاطهم ، قال جابو : « إن الصور المرئية التي يبدعها الفنان - بالرغم من استقلالها عن العلم والتكنولوجيا - تتجاوب مع سيكولوجية البشر عموماً وتنقل إحساسات الفنان إلى مشاعر الناس بصفة عامة . فإدراك الإنسان لوجوده هو حجر الأساس لكل المبتكرات البشرية » (١٥) .

أصرّ موندريان هو الآخر على المدلول الاجتماعي لفنه التشكيلي « الخالص » وعلى « واقعيته » . أعلن بأن ثقافة « الشكل المعين » تقترب من نهايتها وأن ثقافة « العلائق الجبرية » قد بدأت ، هذه العلائق الجبرية هي « قوانين الطبيعة ، قوانينها العظمى الخبيثة » ، الخبيثة وراء المظهر السطحي للأشياء . وظيفة الفن التجريدي هي إمالة اللثام عن مثل هذه القوانين . الفن اللاحزائي هو فيما يرى الطور النهائي الأعلى للثقافة البشرية ، هو تحقيق للكفاح الأوحده لكل أنواع الفن ، والذي تمثل دائماً في خلق جمال كُلى (١٦) .

المدلول الاجتماعي للفن الهندسي

تمشياً مع هذه النظرية للفن الهندسي بصفة عامة ، قد يُعتبر الفن الذي عرضته في هذا الفصل فن اليأس - مجرد فن للهروب من تعقيد الحياة الحديثة واضطرابها . ولعل هناك ذلك الاختلاف العميق بين الفن الهندسي في الماضي (كالفن السلتي) والفن الهندسي في يومنا الحاضر : وهو أن أحدهما قد تم على نحو لا شعوري غير واع بذاته ، استجابة إلى بعض الدوافع الروحية التي تشترك فيها الجماعة ، في حين أن فن العصر

(١٥) قارن جابو : إنشاءات وتحت ورسوم لندن ١٩٥٧ .

Gabo: Constructions, Sculpture Drawings London 1957.

(١٦) قارن « الفن التشكيلي والفن التشكيلي الخالص » نيويورك ١٩٤٥ .

C.F. Plastic Art and Pure Plastic Art New York 1945.

شعورى يوعز به الذهن ، ولا يقدره إلا الذهن .

ليس ذلك فى جملة صحىحاً ، ذلك أنى أرجو أن أكون قد أوضحت أن العنصر الانفعالى موجود فى ذلك الفن . لكن لا شك أن الفنان الحديث ، بشعوره بأنه لم يعد على اتصال « حىوى » بالمجتمع ، ولا يؤدى وظيفة « ضرورية » أو « إىجابية » فى حياة الجماعة ، ينسحب إلى نفسه ويعبر عن حالاته الخاصة الذاتية ، « قاصراً » نفسه على هذا التعبير ، وغير عابئ إذا كان تعبيره مجرد تعبير أو أنه أيضاً ناقل لرسالة اتصالية . متى أدرك الفنانون مثل هذا الموقف ألقى الكثيرون منهم بفراجينهم وانصرفوا إلى عمل آخر - إلى العمارة أو الصحافة أو حتى التجارة ، عندما يتأمل الرجل البسيط صوراً تجريدية كالتى وضحتها أغلب الظن أنه سيعجزم بأنها سيئة ، ويمكن أن تكون أسوأ ولكن حذار فبتشجيعنا لهذه اللمحة اليائسة ، لهذا التحزب ، نكون قد وجهنا للتراث الفنى كله ضربة تصيبه فى الصميم . ربما صح أن غرض الفن لا يمكن أن يحققه فنانون بصفة فردية . لكننا إذا اخترنا المسألة من وجهة تاريخية سنضطر إلى الاعتراف بأن الفن منذ عصر الباروك لم يخدم قط غرضاً جماعياً محدداً . فن المائتين والخمسين عاماً الأخيرة ، برمته ، أنتجه فنانون انفراديون . العمل الفنى نقطة فوق حائط ، صورة توضع فى خزانة متحفية لإبهاج الفرد : وما عدا ذلك نسخ وتقليد . ليست مهمتى مناقشة الأسباب الروحية العميقة الكامنة فى هذا التغير التاريخى فى أسباب تنسب إلى الحياة الروحية ذاتها - إلى مكانة الدين فى الدولة وممارسة الإنسان للدين : وهى بعد ذلك تنسب إلى ذلك التوازن الدقيق الذى يجب على الإنسان ، إذا أراد أن يبقى على حيويته ، أن يحافظ عليه فى كل الأحوال - التوازن بين الذهنية والفطرة ، بين المعرفة والإيمان ، بين الانفرادية والنظام . بيد أنى أرى أن من الخطأ نمضى بنظرتنا البعيدة إلى الوراء ، فليس أضر بالحياة من الحتمية التاريخية ، وعلى الأخص تلك النظرة الفخمة الخداعة المرتبطة باسم أرفالد شبنجلر Oswald Spengler . ينبغى أن نعتبر الفن أداة فى أيدينا ، ومهمتنا كفنانين وفلاسفة فن ، هى المحافظة على حدة هذه

الأداة . وكل ما نقوله بعد ذلك أن الفنان يكون كما نصنعه ولكن مرة أخرى أكرر القول بأن ذلك لا يعنى أن الفن بأى معنى أساسى هو مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية والاقتصادية^(١٧) . الكيف فى الفن مُطَرَّد الثبات ، شأنه شأن كل الإنتاج البشرى . وهذا هو السبب فى أن من الابتذال فى الخطأ أن نزن أن الفن بأى معنى جوهرى يحكمه الاقتصاد . بيد أن علينا أن نميز بين الكيف فى الفن وظروف ممارسته . لقد طُلب من موزار أن يؤلف موسيقى للعبة آلية ولُقِّداس دينى . عبقريته فى كلتا المناسبتين ظلت بالغة السموق ؛ وتلك العبقرية لم يحكمها المجتمع الذى عاش فيه موزار والرسام العصرى يؤلف طول الوقت للعب آلية ، لكنه أحياناً يجيد هذا العمل لدرجة تجعلنا نوقن أنه يقدر - إذا لزم الأمر - أن يبنى الكاتدرائيات .

(١٧) عالجت هذه المشاكل الصعبة بإفاضة فى كتابى «الفن والمجتمع» (الطبعة الثالثة ١٩٥٦) .

الفصل الخامس

السيرالية (١)

رمزية الأحلام نظرية الأسلوب التلقائي

في بداية الفصل السابق تحدثت عن الورطة التي وقع فيها الفنان العصري النمطي ، الفنان الذي نبذ محاكاة المظهر المرئي للموضوع كهدف للفن ، ثم تردد بعد ذلك بين التجريد والتلقائية . ومضيت بعد ذلك لوصف النظريات التي تقوم عليها شتى الأساليب التجريدية ، واستكمالا للحصر أود الآن أن أتحدث قليلا عن نمطين آخرين من الفن الحديث مختلفين تماما في السمات ولهما غاية رمزية . أحد النمطين يستخدم تصورات الحلم (رمزية الأحلام) ويستخدم الآخر التصورات العديمة الشكل (رمزية الخط) . لنأخذ بيكاسو نقطة انطلاق لعرض النمط الأول من الفن الرمزي .

طريقة بيكاسو

بيكاسو فنان عديد المراحل : كان أحد المنشئين للمدرسة التكعيبية ، وهو من حين لآخر يقوم بجولات للرسم المباشر المحاكى للطبيعة . لكن أسلوبه النموذجي الغالب ، ولعله أقوى أساليبه تماسكاً وثباتاً ، ذاتي الطابع . هناك فنانون من هذا الطراز أكثر منه

نقاءً ، كما أرجو أن أبين ، ولكن بيكاسو بفضل نشاطه وحيويته التجريبية النابضة وذيوع شهرته يتعين أن يجيء في المقدمة . وهو ذاته مُقلّ في التحدث عن نفسه وفنه بصفة خاصة ، غير أن الكثير قد كُتب عنه ، كما نقلت عنه بعض تصريحات عابرة . ولكي نفهم بيكاسو ونلمّ بكل اتجاهات المدرسة التي سأمضى الآن في التحدث عنها ، لابد للمرء من أن يسلم في البداية بوجود فرق بين طريقتي الإدراك الفطري والإدراك العقلي . ولست أزعّم أن سيكلوجية الكثيرين من المدافعين عن بيكاسو ومدرسته صحيحة كل الصحة . فهي على شيء من الغموض . فمسيو زرقوس M. Zervos على سبيل المثال وهو الذي تولى عرض أعمال بيكاسو عرضاً شاملاً في عدة مجلدات يكتب بهذه النبرة :

« لم يضع بيكاسو قط إرادته في موضع مضاد لرؤيته .. فالرؤية مرتبة مختلفة جداً عن الإرادة الأخيرة تمثل مجهوداً مستمراً : أما الفطرة فهي وثبة رائعة في المجهول . لا يستطيع المرء أن يصل إلى جوهر الأشياء إلا بتوتر بالغ في الذاتية ^(١) » .

من المسلم به أن لهذه العبارة وقعاً أفضل في لغتها الأصلية ، الفرنسية ؛ لكن ألفاظاً مثل « رؤية » و « إرادة » من الخطر استعمالها دون تعريف . غير أنني أعتقد أن طرق الإدراك الفطري معروفة في علم النفس . والفلسفة التي تتجرد من شواهد المتصوفين إنما هي فلسفة فقيرة ؛ والعلماء أنفسهم من طراز بوانكاريه Poincaré وأينشتين Einstein سلموا بالطبيعة الفطرية لعملياتهم الفكرية . لا سبيل أمامنا لتبرير فن بيكاسو أوحى تفسيره إلا بتقبلنا لهذا الافتراض . بيكاسو نفسه يعتمد على هذا التفريق ، ففي حديث له نقله مسيو زرقوس يوضح لنا ذلك بجلاء :

أسرّ بيكاسو لزرقوس قائلاً :

« إنني أرى ليرى الآخرون ، بمعنى أنني أنقل إلى اللوحة الهواتف المفاجئة التي تفرض

(١) كراسات الفن - ١٩٣٢ الأعداد من ٣ - ٥ .

نفسها على . ولست أدري في البداية ما سوف أضع على اللوحة ، كما أنى لا أحد سلفاً أى ألوان استخدم . وفى أثناء قيامى بالعمل لا أجرى تقييماً لما أرسم فى اللوحة . وفى كل مرة أبدأ فيها رسم صورة ، أحس كأننى أقذف بنفسى فى الفضاء ، ولا أدري هل سأسقط واقفاً على قدمى ثانية . تقدير نتيجة عملى تقديراً دقيقاً لا يبدأ إلا فى مرحلة متأخرة .

ثم يستطرد زرفوس مفسراً عملية الخلق بمزيد من التفصيل :

« لحظات الإبداع عند بيكاسو يهمن عليها الألم الخائق المبرح . حلّ لى بيكاسو هذا الألم أخيراً . قال إن رغبته الوحيدة هى أن يتفانى للتعبير عن ذاته . الواقع أنه يعمل وفقاً لتجليات تأتية من وراء الحدود التى يسيطر عليها إدراكه سيطرة تامة . ينزل عليه فيما يرى - وحي علوى بنظم ملح من المقتضيات ، ويتملكه انطباع شديد الوضوح بأن شيئاً يُملى عليه بشكل مهيب لا سبيل إلى تجاهله . . أن يفرغ وعاءه الروحي مما نزل عليه لتوه ، حتى قبل أن يتمكن من السيطرة عليه ، وذلك كى يفسح المجال لوحى جديد . ومن هنا المعاناة والشقاوة والعذاب . بيد أن هذا الألم الخائق ليس بالهنة تحل بيكاسو ، بل إن هذا الألم هو الذى يمكنه من تحطيم كل الحواجز ، مفسحاً أمامه مجال الممكن ينطلق فيه ويخلق ، وفاتحاً أمام بصره مناظر المجهول . »

أظن أن فى هذا من الوضوح ما نتوقعه من شرح طريقة ذاتية كهذه . وعلمنا أن ندرك الآن أننا لسنا بصدد تطور منطقي لفن الرسم بأوروبا ، أو حتى بتطور له أى نظير فى التاريخ ، وإنما نحن بسبيل قطيعة مفاجئة مع السُنة المتوارثة ، ومع كل المدركات السابقة لما ينبغى أن يكون عليه فن الرسم . لعل من الأفضل لو استطعنا أن نتخلى كلية عن استعمال كلمة « رسم » بالنسبة إلى هذا النوع من النشاط ، ولكن مادام الأمر أمر لوحة ولون ، فأخشى أن يكون فى ذلك قدر من الإسراف . فلتتصور أن كل حلقات الاتصال بالعالم الموضوعى قد انقطعت ، وأن ذلك الغرام بالمدركات المادية المحسوسة ، الذى ميز فن أوروبا على مدى القرون ، وأصبح لا يمكن فصله عن المفهوم ذاته ،

قد تنكرنا له عامدين ، وأن الرسام بدلا من ذلك حوّل كل قدراته المبصرة إلى الداخل ، إلى مجال تخيلاته الذاتية ، وأحلام يقظته ، وتصوراته السابقة للشعور . وأنه استبدل بالملاحظة الحدس ، وبالتحليل التركيب ، وبالواقع ما فوق الواقع ، إذا استطعنا أن نقبل نظرية اللا شعور الجماعي كما صاغها يونج ، فلم لا تكون لفنان مثل بيكاسو القدرة على أن يكشف عن تلك الصور البدئية التي تميز المضمون الأصيل لتلك النظرية ؟

نظائر في الموسيقى والأدب الحديثين

قبل أن نحاول تقدير نتائج هذه الثورة ، علينا أن نلاحظ أنها ليست مقصورة على فن الرسم . فهناك تجارب مماثلة في كلا الموسيقى والأدب . المقابل لها في التطورات الحديثة التي ظهرت في الموسيقى يتضح لأولئك المؤهلين لتناول هذا الموضوع الشديد التعقيد ، الذي ناقشه بكفاية عظيمة ثقة كبير هو السير دونالد توفى^(٢) . المقابل في الأدب أكثر دقة ، ولو أن المبرر له في رأي أقل كثيراً . فالمونولوج الداخلي ، الذي اتخذته جيمس جويس James Joyce نهجاً له في « عوليس Ulysses » ، محاولة لنقل تدفق الخواطر الفكرية بكل متناقضاتها الذاتية إلى الورق مباشرة . من الجائز أن نقول عن مثل هذا النهج ، وهو تمييز قد نجده نافعاً في الرسم ، أنه في الوقت الذي تكون فيه للنتيجة ، إذا وصل إليها الكاتب بأمانة (كحالة فردية على الأقل) قيمة سيكولوجية دائماً ، فلن تكون لها قيمة أدبية إلا بقدر ما تبررها تقنياتها الأدبية ، التي تحظى دائماً بدافع جمالي (الاتصال المؤثر) في حالة جويس تتأكد القيمة الوجدانية

(٢) « المؤلف والحرية في الموسيقى » محاضرة رومانس ١٩٣٦ (نشرته جامعة أكسفورد) .

فى النسيج اللغوى للمونولوج - وهى وإن لم تكن شاعرية دائماً ، فإنها على الأقل بارعة خلاصة . مثل هذه القيم التقنية تميز هذا النوع من الأدب عن قصص الحالات المرضية التى نجدها فى البحث السيكولوجى على سبيل المثال ، كما تميزه أيضاً عن هذا التقليد الزائف لجويس الذى يفتقر إلى الدافع الوجدانى عند جويس وإلى براعته وظرفه . حديثى هنا منصرف إلى (عوليس) بصفة خاصة . أما بالنسبة لتجارب جويس الأخرى (وله فيها أيضاً مقلدون كثيرون) فقد تخلت فيها عن الاعتماد على اللا منطق فى تدفق الشعور ولكن ظل طبيعياً ، كما أبرز بنية كلامية بدهية فى تركيب جملها وتجاوز كلماتها ، على نحو كثير الشبه بالطريقة التى يبرز بها بيكاسو أشكاله الفنية . الكلمات تصبح وحدات تكاد تشبه فى ذاتية تأثيرها أنغام الموسيقى ولا تبين نتيجتها عند الملتقى إلا فى كليتها التركيبية . فهى ليست بمنطقية على أى وجه من الوجوه .

فن التصوير الذى يمكن تعريفه بأنه ببساطة تنسيق ألوان على سطح فارغ ، يمكن أن يخاطب مشاعرنا مباشرة ، دون الحاجة إلى تدخل صور مرئية من العالم الخارجى أو أفكار منطقية ، تماماً على النحو الذى تفعله الموسيقى . ليس هناك إذن سبب جوهري يمنع الرسم من أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه منطقياً . ولكن ما هى طبيعة التأثير فى هذه الحالة ؟ هل هى شكلية بأى معنى من المعانى ، حتى بالمعنى الهندسى للشكل الذى كان أفلاطون أول مقدم له ، والذى عبر عنه التكعيبيون فى عصرنا تعبيراً حرفياً ؟

عودة إلى اختبار مفهوم الشكل

قبل أن نستطيع الإجابة عن هذا السؤال إجابة مرضية ، أعتقد أنه لا بد لنا من اختبار فكرة « الشكل » اختباراً أدق . سبق أن استخدمنا الكلمة بمعنيين فى الفصول السابقة . فهناك الشكل بالمعنى « الحسى » ، وهو بحسب تعبير الدكتور أرنيهم « ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها لتمييز المضمون الحسى » . وهناك ثانياً الشكل بالمعنى « البنائى » :

وهذا هو المفهوم الكلاسي للشكل : وهو عبارة عن قدر من الترابط المنسجم أو المتناسب بين الأجزاء بعضها وبعض ، ويمكن تحليله وإخضاعه في النهاية إلى أرقام حسابية . لكن ثمة أيضاً معنى ثالث ، يمكن أن نسميه بالمعنى الأفلاطوني ، وفيه يعتبر الشكل تمثيلاً للفكرة . الشكل بهذا المعنى « رمزي » ، وقد يستخدم صوراً يلتزم فيها الحقيقة الطبيعية أو بدلاً من ذلك يستخدم صوراً من نوع لا يلتزم فيه الطبيعية ولا تجسيمها مجازياً . النمط الأسبق كثيراً ما زود الفنانين في الماضي بالباعث الفكري المحرك ، إما على نحوٍ بَيِّن ، مثل ذلك الرسام في العصر المسيحي المبكر الذي استخدم رمز الحمل ، أو على نحو خفيٍّ غير بَيِّن مثل تلك اللوحة التي رسمها بليني « التشبيه المسيحي »^(٣) . نحن هنا بصدد رمزية من نوع أبعد كثيراً عن الإدراك الشعوري . مثل هذه الرمزية هي دائماً تجسيد من نوع ما : اكتشاف شكل موضوعي محدد يمثل مجالا غامضاً بل فسيحاً من الذاتية . لكن هذا الشكل المحدد قد يكون في حد ذاته متحكماً جداً كما في رؤى الأحلام ، أو مجملاً جداً ، كالصليب في المسيحية ، أو المندالة (رمز الكون عند الهندوس) في التصوف الشرقي .

نمطان من الرمزية

عند هذه النقطة قد يجد القارئ عوناً إذا أنا أشرت إلى مثال يوضح كلا نمطَي الرمزية . فلوحة بيكاسو « تجريد » ، ١٩٢٩ ، هي مثال لا نظير له في التجربة البصرية . من الصعب المجادلة بأنها تظهر للعيان أي جمال انسجامي أو كلاسي . ومع ذلك فهي عند بعض الناس ذات جاذبية قوية . إذ تستثير في اللا شعور قدراً من التجاوب ؛ نحبها كما قد نحب نوعاً غريباً من نبات الفطر الذي نسميه عش الغراب ، أو النبات السحلي المجلوب ، أو تكويناً سحائياً ، أو تجزيعاً في قطعة من رخام . لوحة

دالى « تكوين » ١٩٣٣ تستخدم أشكالاً خيالية يمكن تمييزها ، لكنها مرتبة بطريقة غير منطقية لتحدث التأثير الرمزي : قد يكون ما ترمز إليه غير واضح : قد يظل مختفياً في اللا شعور . واضح تماماً أن لدينا نوعين من البناء التشكيلي لا يتطابقان مع التجربة الجارية وإنما يعتمدان في جاذبيتهما على عوامل لا شعورية .

الحق أن عنصر اللون مستبعد من هاتين اللوحتين : لا بأس في ذلك ، ولعله يساعد على تبسيط المسألة . عنصر اللون قد يكون صفة إثارية في شكل استخدم لكي يكون شكلاً رمزياً ، ومن هذه الناحية يُعقد التحليل الذي نجريه . لكن الواقع أن اللون في هذا المثال ليس له سحر مقصود : فهو أيضاً ثانوى بالنسبة إلى الوظيفة اللا شعورية في الصورة المرسومة . السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : هل مثل هذه الرمزية بأى معنى من المعانى جمالية ؟ من الناس من يمتق أى نوع من الربط بين الرمزية والفن . روجر فراى أحد هؤلاء . وقد تناول هذه المسألة بالذات في ورقة له عن « الفنان والتحليل النفسى »^(٤) . كان يتكلم عن رمزية ذلك النوع الذى يستخدم تصورات ملتزمة بالطبيعة ، فقال « أعود فأقول أن لا شيء أشد تعارضاً مع الملكة الجمالية الأساسية من الحلم . وقد أدرك ذلك الشاعر مالرميه^(٥) Mallarmé قبل أن يكشف فرويد Freud القيمة السيكلوجية للأحلام بزمان طويل ، ففي قصيدته التى نظمها فى ذكرى تيوفيل جوتييه Gautier ، يقول « إن روح جوتييه ، الشاعر النقى ، تشرف الآن على بستان الشعر الذى طرد منه الحلم ، وهو العدو لما أؤتمن عليه » وأنت تلاحظ أنه يسميه فى هذا الصدد عن عمد ، الشاعر النقى ، لعلمه بأن الشعر يتعد عن النقاء بقدر تقبله للأحلام . . وقد عبّرت فى مكان آخر عن الاعتقاد بأنه لا يوجد فى دنيا الرمزيين سوى صنفين من الناس يعارضون الرمزية أشد المعارضة وهما رجل العلم

(٤) طبعة هوجارت ، لندن ، ١٩٢٤ .

Roger Fry-The Artist and Psycho-Analysis, 1924 pp 15-16.

Mallarmé, Freud, Gautier.

والفنان ، فهما اللذان يحاولان خلق تركيبات تامة التماسك تامة الثبات ، تامة الاكتفاء بذاتها - تركيبات لا تقوم مقام غيرها ، بل تبدو ذات قيمة نهائية ، وبهذا المعنى حقيقية صادقة .

« ومن الطبيعي دون شك أن الناس يلجئون دائماً إلى البحث عن الرمزية في الأعمال الفنية . ومادام معظم الناس غير قادرين على إدراك معنى العلائق الشكلية الخالصة ، عاجزين عن أن يستمدوا منها الانشراح العميق الذى يحسه المبدع ومن يفهمونه ، فهم دائماً يبحثون عن بعض المعانى التى يربطونها بقيم الحياة الفعلية ، ويأملون دائماً أن يترجموا العمل الفنى إلى معانى « فكرية » يالفونها . ومع ذلك فعلى قدر نقاء الفنان تكون معارضته لكل أنواع الرمزية » .

هذا ، كما لاحظت من قبل ، هجوم على الرمزية محدود القدر ، ولكنه حتى بقدره هذا قد أطلق له العنان فوق ما ينبغى . روجر فراى هو نفسه يستطرد فيقول : « ما من أحد يفهم من الرسم فيها صحيحاً يولى أية أهمية لما نسميه موضوع الصورة - أى ما الذى تمثله . فبالنسبة إلى الذى يدرك لغة الشكل التصويرى كل ما يعلق عليه الأهمية هو « كيف » يبرز الرسام رسمه ، وليس على ما رسم » - وهو رأى أتفق معه فيه كل الاتفاق . ولكنه على التحقيق يرتد إلى روجر فراى ذاته وينعكس على موقفه ، لأن الصورة الرمزية قد تكون أيضاً صورة جيدة الرسم ، تعبر من حيث العلاقة أياً كانت عن حس الفنان « بالكيفية » وعن عنايته كذلك « بالماهية » . أضرب لذلك مثلاً بلوحة جيوفانى بيليني « التشبيه المسيحى » المحفوظة بمتحف أوفتشى بفلورنسه^(٦) - وهى لوحة من عمل فنان إيطالى يعجب به روجر فراى إعجاباً شديداً . لست على يقين من أن المرء فى مثل هذه الصورة « يستنفد - بسرعة - المشاعر التى تصلها بالرسومات ، الأفكار المرتبطة بهذه المشاعر وأن « الذى يتبقى ، ولا يفتر ولا يتبخر ، هو المشاعر المعتمدة على العلائق الشكلية الخالصة » . كان ذلك هو اعتراض روجر فراى على الصور الرمزية

بصفة عامة ، ولكن المؤكد أن هناك رمزية رديئة ورمزية جيدة ، ومع أن الرمزية الجيدة لن تبرر الصورة الخالية من القيم الجمالية الخالصة فإن الرمزية الجيدة مع التسليم بوجود هذه القيم الجمالية ، ستطيل المتعة التي نستمدّها من الصورة وتعمّقها وتعطيها مدلولاً ومغزى . وعلى كل حال فلنسلم بأن الرمزية هي لغة من الخطورة بمكان أن نستخدمها : وأن ذوى الأذهان البالغة العمق هم وحدهم القادرون على استخدامها : وأنه ليس أدعى إلى الملل الشديد وفساد الذوق من إساءة استخدامها .

وظيفة الفن الرمزي

ربما أجازف لأوضح كيف تُحدث الرمزية بصفة عامة شعوراً بالمتعة ، لأنني مستعد للتسليم بأننا إذا استطعنا أن نفصل المضمون الرمزي ، في صورة كلوحة بليّني ، عن مضمونها الشكلي ، فإن استجابتنا للرمزية لن تكون « جمالية » بالمعنى الدقيق . فالإحساس الجمالي قد اكتسب معنى خاصاً ، وأصبح مقصوراً على حالات الإدراك التي تؤثر في مشاعر اللذة والألم عندنا . الفن القائم أساساً على الرمز من الصعب أن يقال إنه يُحدث هذا الأثر : فهو لا يعتمد على استجابة عاطفية إطلاقاً ، وإنما يعتمد على ما يمكن أن أسميه التذكر فحسب ، وهي كلمة أود أن أدخلها في علم الفن . لاشك أن هناك عدداً متزايداً من الناس يجد في أعمال فنية معينة تخلو من جاذبية جمالية بالمعنى الدقيق للكلمة - قدراً من الارتياح غير الفكري أو الإثاري ، ولكنه لذلك لا بد أن يكون لاشعورياً . تمدنا نظريات التحليل النفسي عند فرويد ويونج بمزيد من المبررات لمثل هذا الاحتمال : خلاصة القول إن الفنان يصبح إنساناً موهوباً بالقدرة على إبراز رموز من عقله الباطن ، وهذه الرموز على العموم صحيحة . بمعنى أنها رموز يمكن أن يبرزها الآخرون إذا تيسرت لديهم القدرة ، وأنها إذا عرضت عليهم يتقبلونها فوراً . وعملية التقبل هذه تحمل محل إحساس اللذة الذي تعتمد عليه استجابتنا إلى العمل الفني

السوى . بل يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن من الممكن قياس مثل هذا النمط من الفن بمقياس جديد من الشمولية : الشمولية على مستوى اللا شعور أو الوعي الباطن .

لست على يقين من وجهة النظر هذه إذا كانت القيم الشكلية التى يفصلها روجر فراى عن الرمزية بصورة صريحة ليست فى حد ذاتها رمزية . هذا بالإضافة إلى أن روجر فراى يسلم بذلك فعلا . فى نهاية المقال الذى اقتبست منه آنفاً يميز نمط الشكل اللذين أطلقت عليهما (الإثارى) و (البدهى) فيقول :

« أعتقد أن هناك شيئاً واحداً يمكننا أن نذكره بوضوح ، وهو أننا نجد متعة فى إدراك النظام ، فى حتمية العلائق وأنه كلما زاد تعقيد العلائق التى ندرك حتمية الاعتماد والتلاؤم فيما بينها ، عظمت المتعة التى نحسها . . غير أننى أظن أن فى الفن صفة عاطفية تقع خارج هذا النطاق . . ليست مجرد إدراك النظام ، والعلائق المتبادلة ؛ بل إن كل جزء وكذلك الكل يصبح مشعباً بنبرة عاطفية . ومن تعريفنا لهذا الجمال الخالص ، ندرك أن النبوة العاطفية لا ترجع إلى أية ذكريات معروفة أو إحاء بالتجارب العاطفية فى الحياة ؛ ولكنى أعجب أحياناً إن لم تكن برغم ذلك تستمد قوتها من إثارة بعض ذكريات بعيدة العمق شديدة الغموض ذات صفة عامة جداً - يبدو كأن الفن قد تغلغل إلى الطبقة السفلية لكل ألوان الحياة العاطفية إلى شىء يكمن تحت كل العواطف المخصصة فى الحياة الفعلية . ويبدو أنه يستمد طاقة انفعالية من نفس ظروف وجودنا بكشفه للمدلول عاطفى فى الزمان والمكان . أولعل الفن يستطيع فعلا - إذا جاز لنا التعبير - أن يستثير رصيد الآثار التى خلّفها على الروح انفعالات الحياة المختلفة ، دون أن يذكرنا مع ذلك بالتجارب الفعلية . بحيث نتلقى صدى العاطفة دون القيد والاتجاه الخاص الذى كان لها فى التجربة » .

ولكن هذا بالضبط هو المدلول الكامل للنوع التجريدى من الرمزية الذى نبحث عنه . يؤسفنى أن لا أترك لروجر فراى شيئاً يذكر فيما عدا الرمزية لكن هذا فيما أظن هو

غاية ما يصل إليه مبدؤه في الفن . لقد طرد الفكرة ، وطرده التصور الرمزي ؛ وبقى له إدراك النظام (الفكرة الكلاسيكية في الجمال) كما بقيت له الفكرة الأخرى للشكل (مراعاة للوضوح يجدر بنا أن نفصلها كلية عن فكرة الجمال) . وهذا الشكل هو تكتيل من نوع ما يمثل مجالا ذاتياً غامضاً وشاسعاً كذلك - ذلك بالضبط هو تعريفنا لنوع واحد من الرمزية ^(٧) .

السيرالية

لم يحجز بيكاسو نفسه في إطار النمط التجريدي من الرمزية اللا شعورية ، ولكن النمط الآخر الذي يستعين بالتصور الذي يمكن التعرف عليه بمثله بصورة مباشرة جماعة من الرسامين سبق أن أشرت إليهم - وهم جماعة السيراليين، سبق السيراليين جماعة عرفوا بالداديين . لكن « الدادية (الدادا) » حركة معادية للفن ، بمعنى أنها إشارة لرجال ضجروا ضجراً شديداً بمأساة الحياة ، فلم يعودوا يكثرثون بها أو يلقون إليها بالا . نشأت هذه الجماعة في زيوريخ عام ١٩١٦ ولقيت حثفاً في باريس عام ١٩٢٤ . ومن بين الرماد عام ١٩٢٤ قامت (السيرالية) - واتخذت شكلاً محدداً في بيان (مانفستو) أصدره الشاعر أندريه بريتون André Breton . والحركة لا تقتصر على الفنون التشكيلية ، وإنما تضم الشعر ، والدراما ، بل علم النفس والفلسفة أيضاً ؛ ولعل بينها وبين الشيوعية في السياسة وجه شبه غير متبادل .

والمبدأ الرئيسي لهذه المدرسة ، كما يدل عليه اللفظ ، هو أن هناك عالماً أقرب إلى الحقيقة من العالم المعروف ، وهذا العالم هو عالم العقل اللا شعوري . ومع أن

(٧) وضحت بالتفصيل مشكلة الرمزية في الفن بكتابي « أشكال الأشياء المجهولة » لندن ونيويورك ١٩٦٠ .

The Forms of Things unknown London & New York 1960.

السرياليين يعترفون بلوتريامون Lautréamont كأستاذ لهم (أغاني مالدورور^(٨)) هي دون شك منجم حافل بالخيال المسرف الغرابة) ، كما يحاولون تبريراً ميتافيزيقياً لفلسفة هجل Hegel ، إلا أنني أشك في أن السريالية كان يمكن أن توجد بصورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد . فهو المؤسس الحقيقي للمدرسة ، فكما يجد فرويد مفتاحاً لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام . كذلك يجد الفنان السريالي خير إلهام له في نفس المجال . إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه ؛ بل إن هدفه هو أنه يستخدم أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللا شعور المكبوتة ، ثم يمزج هذه العناصر حسبما يترأى له بالصور الأقرب إلى الوعي بل أيضاً بالعناصر الشكلية في أنماط الفن المألوفة . السريالية ليست على التخصيص فن اللا شعور - هذا المفهوم لأهدافها أكاديمية فوق ما ينبغي . إنما السريالية فن لا حدود ولا قيود له من أى نوع . الفكرة التي يقوم عليها هي استرداد كل ما للشخصية العقلية من قوة ، عن طريق ما يسميه بريتون « الانحدار المدوَّخ داخل أنفسنا » وهي تؤمن بوجود ينابيع خفية في اللا شعور ، وبأن هذه الينابيع يمكن أن تنبجس إذا ما أطلقنا خيالنا حرية العنان - إذا أتحنا للتفكير حركته « التلقائية » الأوتوماتية .

إذا نظرنا إلى السريالية كحركة فنية نجدها تختلف كل الاختلاف عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى ، بل إن القطيعة تامة بينها وبين جميع التقاليد المعتمدة في التعبير الفني . ومن ثم كان لابد أن تقابل بأشد الاعتراض لا من الدوائر الأكاديمية (التي تقنع برفضها عموماً على أنها ضرب من السخف) فحسب ، بل أيضاً من أولئك الرسامين والنقاد الذين نصفهم عادة بأنهم محدثون . لكن مثل هذا الاعتراض الأعمى كثيراً ما ثبت خطؤه في الماضي . الأمر الذي يدعونا على الأقل لمحاولة تفهم ما يهدف إليه فنانون مخلصون جادون مثل ماكس ارْنست Max Ernest وجون ميرو Joan Miro وأندريه ماسون André Masson جميع هؤلاء الفنانين يظهرون نفس التزعة

إلى ما قد يسمى التحلل من العقل أو التفكير ، الذى هو جانب واحد من الرمزية .
 الفنان سواء كان شاعراً أو متصوفاً أو رساماً ، لا يبحث عن رمز لما هو واضح للفهم
 وقابل للعرض المنطقي ؛ ذلك أنه يدرك أن الحياة ، ولا سيما الحياة العقلية ، تقوم على
 صعيدين : أحدهما محدد ومنظور بخطوطه وتفاصيله ، والآخر - ولعله الشطر الأعظم
 من الحياة - مغمور ، غامض ، لا حدود له. والكائن البشرى ينجر فى تيار الزمن
 كجبل الجليد ، لا يطفو منه سوى جزء صغير فوق مستوى الوعي . هدف الفنان
 السريالى سواء كان رساماً أو شاعراً ، هو أن يحاول إدراك بعض أبعاد وسمات كيانه
 المغمور، ولكى يحقق ذلك يلجأ إلى تصورات الأحلام ذات الدلالة وحالات العقل التى
 تشبه الأحلام .

يقول أندريه بریتون فى مقدمة لكتاب يشتمل على لوحات من الحفر السريالى
 لصاحبه ماكس إرنست بعنوان « المرأة فى مائة رأس »^(٩) ، إن ماكس إرنست هو
 اليوم صاحب أروع مخ تعاوده الأشباح ، ولا أظن أن أحداً ممن شاهد عمل ذلك
 الفنان قد يناقض هذا الرأى . ولكن لماذا مُعاودة الأشباح ؟ أعتقد أن مستر بریتون
 سيجيب بأن هذا خير من الضجر . فالتمثال فى مكانه المناسب - على حد قوله -
 لا يثير أى اهتمام ، فى حين أنه إذا وضع فى حفرة أصبح مثاراً للدهشة . وهكذا الشأن
 بالنسبة إلى الوجود عمومياً : فهو مُعتم لا روثق فيه حيث نألفه. وظيفة الفن هى قلب
 عربة التفاح أى قلب الأوضاع رأساً على عقب : وذلك لا نتزاع الأشياء من موضع
 الأمان المستقرة فيه ، وغرسها فى أماكن لم نعرفها قط اللهم إلا فى الأحلام .

كثيرون من النقاد الذين يستغرقهم المضمون الغامض لرسم مثل رسوم ماكس
 إرنست لا يتوقفون لتأمل مزاياها الجمالية ، بل يدينونها على الفور باعتبارها علم نفس
 أو أدباً أو أى شىء ما عدا الرسم . مثل أولئك النقاد يكشفون بهذا عن ضيق أفقهم
 لأنهم إذا غضوا الطرف لحظة عن الرمزية ، لاكتشفوا (إذا توفرت عندهم الحساسية

غير المتحيزة) السحر الذى لا حد له فى اللون والنسيج للرسم ذاته . ذلك لأن ما كس أرنست ، وربما على الرغم من نفسه ، فنان بالمعنى المعتمد للكلمة - رجل يرسم بذوق وحساسية . وهو يستخدم هذه المواهب لنقل رؤياه - رؤياه الرمزية - كما استخدم بليك Blake حساسيته الشعرية لنقل رؤياه الرمزية . مضى ما يقرب من قرن من الزمان قبل أن نعتد عبقرية بليك ، ولسوف يأتى اليوم الذى نعتد عبقرية ما كس إرنست كما اعتمدنا عبقرية بليك من قبل .

فن الخيال الحر بول كلى

وجوه الفن الحديث الأخرى الوحيدة التى لم تتناولها حتى الآن ، ستجد الآن فيما أظن مكانها المناسب فى تصانيفنا . . واحد من هذه الوجوه هو أيضاً فن رمزى ، ولكنه ليس رمزياً بأى معنى من المعانى التى سبق أن ناقشناها . كما أنه ليس بأى صورة من الصور عرضاً مماثلاً لتجربة العين المباشرة (الشكل الظاهر) . هو فن من الخيال الخالص ، وإذا قام اعتراض بأن «الفتازيا» تصنيف أدبى ، فليكن هذا الفن إذن فناً أدبياً ، دون أن يستحى من كونه كذلك . فهو ليس خلواً من القيم الشكلية - ولا يمكن لفن تشكلى أن يكون كذلك إذا كان له أن يتحاشى الآثار المشوشة على إحساسنا بالمتعة البصرية - لكن العنصر الشكلى خاضع تماماً للمضمون . أما المضمون فغير خاضع لأى شىء : فهو خيال منطلق حر . وصف بول كلى ، وهو أشهر فنان يمثل هذا النمط ، منهجه باستعارة مجازية تبين الطريقة العجيبة التى يعمل فيها خياله ؛ فلنسمها «القيام بترهة مع أحد الخطوط»^(١٠) :

(١٠) «بول كلى» تأليف ليوبولد زاهن ١٩٢٠ .

« هيا بنا ، فى سبيل تخطيط خريطة طوبوغرافية ، نقوم بترهة قصيرة فى أرض الفهم الأفضل . من نقطة سكون تام يبدأ الفصل الأول من الحركة (خط) بعد فترة وجيزة .. وقفة لالتقاط الأنفاس (خط متقطع ، أو خط متصل بوقفات مكررة) نظرة إلى الوراء ، قطعنا مسافة طويلة (حركة عكسية) . يعقب ذلك تفكير فى الطريق هنا وهناك (حزم من الخطوط) . يعترضنا نهر ، نستقل قارباً (حركات أمواج) . يظهر كوبرى على بعد (سلسلة من الأقواس) .

« نلتقى هناك بشخص مماثل فى التفكير يرغب أيضاً فى صحبتنا وتحصيل قدر أكبر من المعرفة . فى البداية يوحدنا الفرح (تقارب) ، ولكن على العموم تفرق بيننا الخلافات (مجرى خطين مستقلين) . قدر من الانفعال فى كلا الجانبين (تعبير وديناميكية وانفعال خطى) .

« نعبّر حقلاً محروثاً (سطح تقطعه خطوط) . ثم غابة كثيفة . ويضل الخط طريقه ، يحاول الاهتداء إليه وفى إحدى المرات يصف الحركة الكلاسية لكلب يجرى . « لم أعد رابط الجأش تماماً : على مقربة من نهر آخر يسود ضباب (عنصر فضاء) . عما قريب سوف ينقشع .

« صنّاع السلال عائدون إلى بيوتهم يجرون عرباتهم (العجلة) . معهم طفل خصلات شعره بديعة (حركات لولبية) . الجو فيما بعد خائق ، حار رطب (عنصر فضاء) برق يومض فى الأفق (خط متعرج) الآن تبرز النجوم فوق رؤوسنا (نقط) « سرعان ما نبلغ أول مسكن لنا . قبل أن يطبق النوم أجفاننا تتوارد على الدهن كل أنواع الذكريات ، لأن الترهة تزود المرء بكثير من الانطباعات .

« جميع أنواع الخطوط المختلفة ، والشرط ، واللمسات ، والسطوح الملساء ، والمرقطة ، والمظلة حركة موجية ، حركة مقيدة وموصلة . حركة مضادة . مرقطة ، منسوجة ، مسورة ، مرهقة . إجماع ، تجمع الخط يتلاشى ثم يستعيد قوته مرة أخرى (ديناميكية) .

« تناسق سعيد في اللمسات الأولى ، يعقبه توتر ، وعصبية ! ارتعاش مكظوم ،
 مداهنة النسيم العليل المبشر . الفرامل فجأة في وجه العاصفة . جنون ، قتل .
 « أشياء طيبة بمثابة المرشد ، والنفس في ظلمات اليأس . يتكرر وميض البرق في
 الخريطة المحمومة . طفل مريض . . . وينتهي كل شيء » .
 عالم كلي هو في الواقع عالم خرافي - أرض السحر والجن ، عبقر.عالم لم يدر بخلد
 متخيل لاتيني : عالم من الأشباح والعفاريت ، عفاريت رياضية وموسيقية ، زهور
 شيطانية ووحوش لم تقع عليها عين بشر : عالم قوطي يذكرني بشدة بأنواع معينة من
 زخرفة المخطوطات والألوان الساطعة في القرون الوسطى ، ولا سيما التخيلات الخطية
 التي تزخرف أناجيل أوترخت ، وبصفة عامة يدفع إلى الذهن بالدعابات الفياضة التي
 كثيراً ما نجدتها في فن القرون الوسطى . لكن الصفحة من مخطوط كلي تبدو أعظم
 وأكبر : فهي صفحة الخيال المفتوحة ، والهامش الأوسع لما يسميه فرويد « ما يسبق
 الوعي » .

الرمزية والتجريد

يمثل فن كلي قنطرة بين التجريد الهندسي ورمزية الأحلام ، بين التكعيبية وما فوق
 الواقعية . وعبقرية كلي (كعبقرية بيكاسو) تمسك بأطراف الحركة الحديثة ، وفي الوقت
 نفسه تسمو عليها . اعتبره السيرياليون واحداً منهم ولكنه لم يعلن عن انضمامه لبرنامجهم
 قط ، وهو في عصره خير من يوضح الفارق الذي أحدثه بين مذهب ما فوق الواقعية
 كظاهرة عامة في عصرنا ، والحركة الخاصة التي عرفت في الفن باسم السيرالية . فن
 الناحية الأيديولوجية ثابت السيرالية دون نجاح على أن تضع نفسها « في خدمة
 الثورة » . وهي في هذه الناحية تشكل نقيضاً للحركة العصرية ككل ولما فوق الواقعية
 كظاهرة أوسع . ما فوق الواقعية في جوهرها ثورة شعرية ، استمراراً للتقليد الرومانتي في
 الذاتية ، إنما استمدت إلهاماً جديداً من التحليل الفرويدي للاشعور . وبهذه المثابة قد

تدعى أنها خلقت ميثولوجية جديدة - وهى شكل من الفن يقدم ، أو بعبارة أخرى ، يشبع فى العصور الأقل حنكة وطول باع تلك الاحتياجات التى وجدت التعبير عنها فى الأساطير والفنون الشعبية (الفولكلور) .

أما عن الفن الهندسى الذى بلغ ذروته المنطقية فى الاتجاه التشكيلى الجديد عند بيت موندريان ، خليق بنا أن نسلم بأنه ، برغم أن قيمه الصافية ستظل دائماً قوية الجذب لأصحاب الحساسيات المتسامية - لأولئك الذين يرغبون عن طيب خاطر فى متابعة أى فن من الفنون فى محاولتها الاقتراب من الحالة الجمالية للموسيقى - فإن هذا الفن من جهة أخرى لن يمكنه أبداً فى الوضع الراهن للعالم أن يكون هو النوع الوحيد من الفن التشكيلى . الواقع أن الفن الهندسى برغم أنه قد ثبت أقدامه بصورة قوية جداً جعلته بعيداً عن أى خطر يهدده بالاختفاء ، سوف يتزع إلى الانفصال عن المفهوم المألوف لفنى الرسم والنحت ، وذلك لأنه ليس هناك سبب منطقي يضطره للاقتصار على المجال المحدود للخامات التشكيلية التى ينطوى عليها هذا المفهوم ، وربما لأن طاقاته سوف تستغرقها التطورات الجديدة فى فن العمارة والتصميم الصناعى ، وقد يكون من الخير أن نسمى الفن الهندسى الفن الخالص لعلم العمارة : فهو الاستكشاف الملهم والبيان التشكيلى للقيم البنائية الممكنة ، وهو بهذه المثابة بعيد تماماً عن العناصر الإنسانية التى يحتفظ بها دائماً فنان مثل بيكاسو ، وبعيد أيضاً عن القيم الزخرفية التى يميل حتى نقاده أحياناً إلى التسليم بها للفن التجريدى . إذا نحن أنكرنا أن يكون لهذا الفن مستقبل فكأنما ننكر على جميع الفنون أساساً من أسسها .

ما فوق الواقعية إذا استثنينا معناها الحزنى أو السياسى تحتضن مجموعة كبيرة من الأساليب المتنوعة ، تبدأ من التخيلات الإبرانوية (جنون العظمة) الواضحة عند سلفادور دالى إلى الانسجيمات القريبة من التجريد عند ميرو - لذلك يحسن أن نعطي الكلمة أوسع تعريف ممكن . ما فوق الواقعية يمكن أن يشير إلى كل الأشكال الفنية التى تحتفظ بالدوافع التصويرية ، ولكنها لا تستمد هذه الدوافع برمتها من مستوى الذات

الواعية فقط ، وإنما تستمدّها دون تحيز من أى مستوى من مستويات الشخصية العقلية (إذا افترضنا وجود مثل هذا التقسيم التخطيطى للعقل الذى أوحى إلينا به فرويد)^(١١) . والفكرة الشائعة للواقع مبنية على المدركات المحددة للذات الواعية ؛ أما ما فوق الواقع فهو تركيب من التجربة التى تأخذ فى اعتبارها الشاهد لكل مظهر من مظاهر الحياة العقلية . ربما أمكننا بسهولة أن نثبت مقدار ما يدين به فن الماضى لمناطق العقل غير المعترف بها . وإذا كان الفن فى الوقت الحاضر يدخل فى حسابه عن عمد ، أو على الأقل دون استحياء ، هذه العوامل أى ما فوق وما تحت الوعى ، فإن هذه الحقيقة قد تعمل على تغيير قوة الفن ووظيفته إلى درجة كبيرة بحيث قد يحىء اليوم الذى يبدو فيه الفن كما عرفناه وإنّ هو إلّا مقدمة للفن بأكمل معانيه .

(١١) محاضرات تمهيدية جديدة (لندن ١٩٣٣) المحاضرة رقم ٣١ .

الفصل السادس

ما فوق الواقعية (٢) الرمزية اللا شخصية العمليات التشكّلية في اللا شعور

فن ما فوق الواقعية من النمط الذى حللناه فى الفصل السابق يقدم لنا صورة قد تكون إما من رؤى الأحلام (تلقائية أو تصورات خيالية لحلم مؤثر) وإما شكلية (هندسية أو إنشائية) . وفى كلتا الحالتين لا يكون الهدف هو تقديم رمزيعلو على الواقع فقط ، ولكنه يعلو على الشخصية أيضاً . رؤى الأحلام عند السيراليين تحقق مناها المبارك فى العالم اللا شخصى من اللا شعور الجماعى ؛ أما الصورة النقية عند فنان من أتباع المذهب التشكلى الجديد أو عند الفنان الإنشائى ، فتكون بحسب تعبير موندريان « غير متأثرة بشعور ومفهوم ذاتين » .

بعد الحرب العالمية الثانية ظهر تدريجياً نمط آخر من الفن السيرالى تجنب كلاً من المضمون التشخصى فى رمزية الأحلام والهندسة الشكلية فى الصورة الإنشائية . هذا النمط من الفن ، نظرياً ، إن لم يكن من ناحية الإلهام المباشر ، يرجع إلى التعبيرية التجريدية التى اكتشفها كاندنسكى بميونخ عام ١٩١٠ . مثل هذا « التعبير » ينبع من اللا شعور الشخصى ويظل ذاتياً تماماً فى طابعه . ولكى نفهم الأساس النظرى لهذا الطور الأخير من التجريد يحس أن نعود إلى التمييز الذى سبق أن عملناه بين التكعيبيين

اللّين منهم وصلب العود ، والذي اعتمد فيه وليم جيمس على تمييز أكثر عمقاً بين نوعين من التفكير - هما التفكير الموجّه أو المنطقي والتفكير الخيالي .

فالتفكير الموجّه أو المنطقي ، ويسمونه أحياناً التفكير الواقعي ، هو « تفكير بالكلمات » - وهو كما عرّفه يونج « تفكير يتكيف مع الواقع ، وعن طريقه نقلد تتابع الأشياء الحقيقية الموضوعية ، بحيث تتابع الصور بداخل عقلنا الواحدة تلو الأخرى ، تماماً كما نحدث الأحداث خارجةً بنفس التعاقب السبيبي » . من خصائص هذا التفكير « أنه يؤدي إلى التعب ، وهو لهذا السبب لا يُلجأ إليه إلا لفترات قصيرة فقط (١) .

« وما دمنّا نفكر تفكيراً مباشراً ، فنحن نفكر (من أجل) الآخرين ونحدث (إلى) الآخرين » ، غير أن هناك نوعاً آخر من التفكير ليس موجّهاً ، تبدو فيه أفكارنا كما لو كانت تعلو وتهبط وفقاً لجاذبيتها الخاصة . ويقول جيمس « إن معظم تفكيرنا يتألف من سلاسل من الصور توحى إحداها بالأخرى ، أشبه بحلم يقظان تلقائي لا يستبعد أن تكون الأعاجم العليا قادرة عليه . هذا النوع من التفكير يؤدي برغم ذلك إلى نتائج معقولة عملياً ونظرياً (٢) » .

هذا النمط من التفكير لا يتعبنا .

« الصورة تراكم فوق الصورة ، والشعور فوق الشعور ، وهناك نزوع متزايد دوماً لتعديل مواضع الأشياء ، هذا مكان ذاك ، وترتيبها ، لا كما هي عليه في الواقع ، ولكن بالشكل الذي يحب المرء أن تكون عليه (٣) » .

فالحلم ، وحلم اليقظة ، و « مجرى الشعور » التي حاول جويس أن يقدمها في قصته

(١) رموز التحول (لندن ونيويورك ١٩٥٦) .

Symbols of Transformation (London & New York 1956).

(٢) مبادئ علم النفس ، جزء ٢ ، اقتبسها يونج في المصدر نفسه

Principles of Psychology, II. 365, quoted by Jung.

(٣) يونج : نفس المصدر .

« عوليس » - هي أنماط من التفكير غير الموجه ، ونحن نعرف مدى الانتفاع بها ، الانتفاع الخلاق في أيدي الشعراء والرسامين ، والانتفاع التحليلي في أيدي المحللين النفسانيين .

اكتشف فرويد أن للأحلام نزعة نحو « الارتداد » - أو بعبارة أخرى ، العودة إلى المادة الخام في الذاكرة ، وخاصة إلى الطفولة المبكرة . يعتقد يونج أننا في أحلامنا وتفكيرنا المخلق في الخيال نرتد إلى ماضٍ أبعد من ذلك ، إلى طفولة النوع (الإنساني) . فالتفكير الحالم هو النمط المميز للتفكير البدائي السابق على المنطق في المراحل الأولى للثقافة البشرية . الأسطورة مثلاً إن هي إلا « شظية أبقى عليها الزمن من طفولة الحياة النفسانية للجنس البشرى ، أما الأحلام فهي الأسطورة الخاصة بالفرد^(٤) » .

يفترض المحللون النفسانيون بصفة عامة أنه ليست الأساطير القديمة وحدها ، ولكن كل أشكال الفن ، البالغ منها في القدم أو الحديث ، إنما هي وليدة للتفكير غير الموجه وليس للتفكير المحسوب أو التفكير المنطقي ، الذي لا يفسره المحللون النفسانيون ، أو يفسرونه تفسيراً مقتضباً ، هو العملية التشكيلية التي يمكن تمييزها بوضوح في كل الأعمال الفنية الصادقة . فالحلم قد يكون مفككاً ينقصه التماسك ولا يمكن تفسير تفككه إلا بالكشف عن سر خفي - رغبة أو تجربة كُبتت . لكن الأعمال الفنية متماسكة في العادة : فهي « مؤلفة » ، والسؤال الذي لا بد أن نطرحه هو كيف تصبح مثل هذه الأعمال الفنية مؤلفة دون أن يدخل في عملية التأليف ملكات عقلية ومنطقية - ملكات تتناقض مع الأسلوب غير الموجه للتفكير الخيالي . فهل يمكن أن يكون الخيال نفسه ، كأسلوب رمزي ، لغة الأيقونات والتصاویر ، هل يمكن أن يكون هو أيضاً « موجهاً » ؟

(٤) أبراهام « الأحلام والأساطير » ، أورده يونج في المصدر السابق

Abraham, Dreams and Myths, Quoted By Jung op. cit 29.

هذه هي العقدة. لو فكرنا في هذا « التوجيه » على أنه عمل إرادي ، واعٍ ، فنحن في طريق الضلال . الأفضل أن نأخذ بالتقنية المألوفة عند الفيلسوف الصيني القديم ، والمعروف إلى حد ما عند المتصوفين الغربيين من طراز ماستر إيكارت Master Echhart ، وهي فن ترك الأشياء تأخذ مجراها ، أو اعتبار الفعل في عدم الفعل ، وفي ذلك يقول يونج : « إليك المفتاح أو السر : لا بد أن نكون قادرين على أن ندع الأشياء وشأنها تحدث في النفس. هذا بالنسبة إلينا يصبح فناً حقيقياً ، قليلون من يعرفون عنه شيئاً . الوعي لا يكفّ أبداً عن التدخل ، والمساعدة والتصحيح ، والنهي ويصحح أبداً ، لا يترك العمليات النفسية لتنمو في أمان وسلام ، أيسر لك ألا تجعل من المسألة اليسيرة أصعب الأشياء طراً ، ماعليك إلا أن تلاحظ وتراقب في موضوعية للنمو الجارى في شذرة من شذرات التخيل ^(٥) » .

ذلك هو المنهج الذى يتبعه الرسامون الذين سوف نتناول الحديث عنهم - إنهم يراقبون في « موضوعية » النمو الجارى في وثبة التخيل ، حتى إذا ما سجلوا هذا النمو يحىء بعد ذلك دور النقد فيفسّر التخيل أو كما يعبر يونج عن ذلك « يوضع في موضعه الجمالى » لكن الشكل الجوهري قد نما في اللاوعى - الوضع الواعى لهذا الشكل في موضعه الجمالى هو التحكم الواعى في « وسيلة » التعبير - الخط واللون ، صنعة الرسم .

يسلم يونج وغيره من علماء النفس المحدثين بأن الكثير مما يجرى في أعماق اللا شعور ما يزال مستغلقاً علينا لا نعرف من أمره الكثير . أنا على يقين بأن هناك في أغوار اللا شعور نظاماً مُشكّلاً ، ماضياً في عمله ، محوّلاً بعض المادة الأولية في النفس إلى أيقونات ، أفضل أن أسميها أيقونات بدلا من رموز ، لما يحيط بكلمة الرمز من غموض . الأيقونة تصوّر منسوجاً من مادة الشعور الأولية ^(٦) والغرض منها أن تمدنا

(٥) « سر الزهرة الذهبية » (لندن ١٩٣٨) ص ٩٠ .

Secret of the Golden Flower (London 1938). p. 90.

Materia Premordialis.

(٦)

بعلاقة موضوعية - مدرك يفهم لونه وشكله - يحقق ضرورة داخلية . قد لا نستطيع ألبتة تعريف هذه الضرورة - فتعريفها يتطلب الاستغراق في تفكير موجه ، في ألفاظ ، في حين يقتصر هذا المنهج على الشكل أو الهيئة . على أنه ليس مجرد منهج تلقائي (أوتوماتي) ، مثل الأحلام أو خلق الأساطير . فالفنان يبدأ بخلفية غامضة ، غير مُشكَّلة ، وهذه قد يعدها بالفعل على نحو تلقائي بواسطة التخطيط غير الواعي بفرشاة ألوانه . ولكنه بعد ذلك يبدأ في التدقيق والتنميق دون أن يلجأ إلى المسالك المنطقية أو الفعلية ، ومع ذلك يمضي بخطوات لا ينقصها العزم - اللمسة أو النقطة من الفرشاة تحدد هيئة ومكان اللمسة والنقطة التاليتين ؛ حتى يجد نفسه في النهاية أمام صورة لا يستطيع تفسير أصولها أو مدلولها (ولا يرغب في ذلك التفسير) غير أنها تشكّل بالنسبة إليه شيئاً معتمداً ، شيئاً « صادقاً » شيئاً يحقق ضرورة بعيدة الأغوار ، « وجوداً » حيويًا . لا نستطيع أن نعطيها معنى على غرار المعنى الذي نعطيه الكلمة أو الرمز . الواقع أنها على قدر علمنا قد تدل على أشياء كثيرة ويختلف مدلولها باختلاف الناس نعرف أن بعض الصور قد انتقلت من ديانة إلى ديانة ، واكتسبت مدلولاً مختلفاً في كل منها - الصليب مثال على ذلك . لكن الصورة التي نحن بصدددها قد تملك كل الوقت كل هذه الاحتمالات في التفسير ، وهي في أوج القوة عندما لا نحاول أن نهبط بها ونخفضها لتفسير واحد من هذه التفاسير^(٧) .

التطورات الجديدة في الرسم الذي نحن بصددده الآن كلها أشكال فنية حددتها الضرورة الداخلية - الحاجة إلى إبراز نشاط نفسى ، في صورة تفكير خيالى أو تعبير

(٧) قارن ميرسيا إلياد « الصور والرموز » (باريس ١٩٥٢)

CF. Mircea Eliade, Images et Symboles (Paris 1952) pp. 31-14.

الفكرة الرمزية ليس مجاها مقصوداً على الطفل أو على الشاعر أو على مختل الشعور : إنما هي من جوهر وطبيعة النفس الإنسانية : وهي تسبق اللغة والعقل والمنطق . فالرمز يكشف وجوهاً معينة من الحقيقة - الأبعد غوراً - والتي تتحدى كل وسيلة أخرى للمعرفة . الصور والرموز والأساطير ليست ابتداءً غير مسئول للنفس . إنما هي تحقق ضرورة وتؤدي وظيفة : تعرى أدق ما تنطوى عليه السريرة الإنسانية من أسرار .

رمزى ، يتميز عن التفكير المنطقي. وأعتقد أن هذا النمط من الفن يختلف تمام الاختلاف عن أنماط الفن فوق الواقعية التى ناقشناها من قبل . لقد أصاب مشيل تاييه Michel Tapié عندما أطلق على هذا الفن الجديد اسم « فن آخر » ، نوع جديد من الفن .

فن الضرورة الداخلية

رأينا أن السير يالين قد مارسوا التلقائية فى الفن ، لكن اهتمامهم كان فى جوهره اهتماماً بالتعبير التلقائى ، أو التسجيل غير المقيد بضوابط ، أو الأحلام والتخيلات البعيدة عن نطاق الوعى. مثل هذا الفن كما يدل عليه اسمه واقع معكوس . فهو يتناول مادة معينة - هى فى هذه الحالة الصور الرمزية التى يتكون منها عالم الأحلام عندنا - ثم يحاول تسجيل هذه المادة بطرق تماثل طرق الفن الواقعى . أى أنه يحاول أن يعرض صور الأحلام بوضوح ، ويقم حدودها الدقيقة . الرسامون السيرياليون من طراز دالى Dali وتانجوى Tanguy وماجريت Magritte ودلفو Delvaux ، لم يكونوا مجرد رسامين بالأسلوب التقليدى الواقعى - بل إنهم ذهبوا إلى حد انتهاج أدق المقاييس التقنية الأكاديمية فى ذلك الأسلوب . وكثيراً ما كانوا يفعلون ذلك بروح الخاطى المتعمد الساخر ، إلا أن اهتمامهم الجاد كان منصرفاً إلى رسم الرموز بدقة ، وكانوا على استعداد لاستخدام أية تقنية توضيحية - ولو كان التصوير الفوتوغرافى ممكناً من الناحية العلمية لاستخدموه ، إلا أننا لم نخترع بعد جهازاً للأشعة السينية (أشعة إكس) لتصوير أحلامنا فوتوغرافياً . أحد الاهتمامات الجانبية عند السرياليين اهتمامهم « بالليقية »^(٨) أى الموضوع الذى لقيه الرسام وعثر عليه . قد يكون « الموضوع » قطعة من الحجر غريبة الهيئة أو شاذة التكوين ؛ أو قطعة من خشب

تآكلت بفعل مياه البحر ؛ أو جذر نبات منبعجاً ملتويّاً معقداً ؛ أو قطعة من خردة الحديد أو من خبث المعادن - يلتقطون مثل هذه الأشياء ويشتونها بعناية بالغة فوق قائم ، ثم يعرضونها بخشوع وورع . مثلها مثل الشواثب على الجدران التي كان ليوناردو ينصح الفنان بدراستها للتعرف على الموضوع وتكوينه ؛ أو اللطخ المستخدمة في اختبار رورشاخ Rorschach Test ، تنطوي هذه الأشياء على قوة إيحاءية ، بل إن لها خاصية سحرية أو رهيبة . تفسير هذه الجاذبية ليس أمراً ممكناً - بل إن تفسير مثل هذا الشيء تدمير لسحره . وخير لنا أن نعهده تيممة من التمام نثقيها أو نوقرها .

هذه التجربة مع موضوعات طبيعية أدت إلى الخلق العامد لموضوعات ذات طاقة مماثلة . أقول « العامد » وإن كان معلوماً أن المصادفة كانت جوهر مثل هذه الموضوعات ، وأن أى جهد بشري لا يمكن أن يكفل « سحرها » . إن فن الرسم - أو فن مزج الخرسانة أو سبك المعادن ، إذ إن كل سبل الخلق مسموح بها مادامت تنتج هيئة غريبة - ينبغي أن يكون تلقائياً أو غيِّراً ساذجاً^(٩) . ينبغي أن يكون التعبير غير المعقود لمزاج الفنان - مثل نبش الطفل بالقلم ، أو رسمه بأصبعه .

كانت الصور التجريدية الأولى لكاندنسكى مسبوقة في تطوره برسوم قوفية^(١٠) (على طريقة الفنانين الوحوش) - أو بعبارة أخرى دراسات تعبيرية لمناظر طبيعية ومشاهد من الشارع ، اتسمت بالقوة في المعالجة والعنف في اللون . ثمة أطوار أسبق ، واقعية وتأثيرية في صفتها ، غير أنها لا تهمنا هنا إلا من حيث دلالتها على الأصول الطبيعية لأسلوب كاندنسكى. الرسوم القوفية التي رسمها بين عامي ١٩٠٨ ، ١٩٠٩ ، تدرجت في التبسيط : تلاشت فيها التفاصيل ، حتى إذا بلغنا النهاية ، أى حوالى ١٩١٢ لا نستطيع أن نميز إلا على نحو غامض شكل شجرة أو صخرة أو مبنى ، في تكوين ليس تكعيبياً ، على النهج الذي اختطه بيكاسو وبراك في رسومها المعاصرة ،

(٩) بمعنى Naive

(١٠) Fauve Type والقوفية مذهب يتحرر من قيود التقليد .

إلا أن طابعها العضوى والحيوى ما يزال واضحاً .

يُن لورنر إيتنر فى مقال بمجلة بيرلنجتون (يونىة ١٩٥٧) ^(١١) أن اختراق كاندنسكى لمجال الرسم اللاموضوعى حدث على نحو يمكن اعتباره مفاجئاً : «إن التجريد المتزايد فى مناظر كاندنسكى الطبيعية وتكويناته للأشخاص لا يؤدى إليه بصفة مباشرة ، كذلك لا يؤدى إليه تحرير اللون التدريجى من المعنى الوصفى . وصفوة القول أننا نجد الأشكال اللاموضوعية فى دراسات ذات طابع خطى قبل أن نجدها فى التكوينات الملونة . مجموعة مونتر تحتوى على عدد من هذه الرسوم بالريشة والحبر أوبالقلم الرصاص . شبكة خطوطها المتقاطعة ، وبعضها عنكبوتية حادة ، وبعضها الآخر ضبابية لينة ، تنطلق عبر الورقة ، فرادى أوجامعات وكأنها خطوط انطلاق قذائف مفاجئة ، لا توحى بجسم ، وإنما توحى بالحركة أوالتوتر ليس إلا » . مصدر الإلهام لهذه التمارين ، كما يقول إيتنر ، قد يكون زخارف « الطراز الجديد فى الفن » ^(١٢) - وهى التى استلهم منها موندريان بغير شك فنه اللاموضوعى . ويضيف إيتنر أن اهتمام كاندنسكى بالفن « البدائى » ورسوم الأطفال التلقائية ربما يكون له هو الآخر دور فى هذا الشأن . « العديد من هذه التصميمات اللاموضوعية الخالصة مموه بطبقة مشعشة من الحبر أوالألوان المائية ، الأمر الذى يغير من تأثيرها تغييراً أخذاً . فالخطوط تصبح خطوط كفاف ، خطوط حدود خارجية ، والمساحات بينها تتخذ شكلاً ذا جوهر ، والتكوينات تتحول إلى تنسيقات لمادة متشظية متناثرة ولكنها ملموسة » .

لم ينقل كاندنسكى تصميمه الفنى اللاموضوعى إلى التصوير الزيتى ، فيما يبدو ،

(١١) تعتمد مقاله على مجموعة مونتر المحفوظة الآن بمتحف ميونيخ - وهى مجموعة من عدد كبير من الرسوم تركها كاندنسكى برسمه عام ١٩١٤ ، وظلت فى حوزة صديقه جبريل مونتر .

Lorenz Eitner-Burlington Magazine (June 1957).
Art Nouveau.

قبل عام ١٩١٣ ، وإن كان واضحاً أنه كان على إدراك لهذه الإمكانية عام ١٩١٠ ، عندما كتب رسالته « حول العنصر الروحي في الفن »^(١٣) (التي لم تنشر حتى عام ١٩١٢) . وفيه يميز بجلاء المراحل التطورية التي أفضت به إلى اللا موضوعية . وأُورد من خاتمة كتابه قوله :

« لقد أضفت نسخاً منقولة عن أربع صور من صوري . وهي تمثل ثلاثة مصادر مختلفة للإلهام :

١ - انطباع مباشر عن الطبيعة ، يتجلى في شكل تصويري خالص . وأسمى هذا « انطباع » .

٢ - تعبير تلقائي لاشعوري غالب ذو طبيعة باطنة غير مادية . وأسمى هذا « ارتجال » .

٣ - تعبير عن شعور باطني بطيء التكوين ، اختبرته وكررت معالجته تباعاً على نحو يكاد يكون متكلفاً . وأسمى هذا « تكوين » . تهيمن في هذا الطور عوامل التعقل والوعي والتصميم . ولكن نتيجة الحساب لا شيء يبقى . لا شيء غير الشعور » .

هذه الكلمات التي كتبها عام ١٩١٠ كانت تنبؤاً ، فهي وصف مبشر لجميع الاتجاهات الرئيسية للفن الحديث . وحتى تلك الاتجاهات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية والتي هي محور اهتمامنا الآن يمكن تصنيفها تحت عنوان « ارتجال » . حذرنا كاندنسكى في الجزء النظري من رسالته المكتوبة عام ١٩١٠ من خطرين وقع فيهما الكثير من الرسامين ممن جاءوا بعد ذلك ، كما حدد بمزيد من الدقة ما كان يعنيه بكلمة « ارتجال » . الخطر الأول كما أشار كاندنسكى هو « الاستخدام التجريدي الكامل للألوان في شكل هندسي (وهو خطر تحول الصورة إلى مجرد زخرفة سطحية ، إلى تنسيق زخرفي محض » . لا أريد التوقف لمناقشة هذه النبوءة ، التي تحققت بصورة كبيرة بنمو فن لا تشخيصي أكاديمي . غير أنني أكتفي بأن أشير بشكل

عابر إلى أن من أصعب واجبات النقد الفني المعاصر التمييز بين الاستعمال البنائي والاستعمال الزخرفي للفن التجريدي . الخطر الثاني الذي ذكره كاندنسكى قد تكرر الوقوع فيه أيضاً - « وهو التوسع في استعمال الألوان القريبة من الطبيعة مع الشكل المجرد (وهو خطر التخيل الضحل) » . لست على ثقة بما يعنيه كاندنسكى هنا : في ملاحظة هامشية يقول : « إن المذهب الطبيعي الجديد لن يكون مماثلاً للتجريد فقط بل هو مطابق أو تجسيد له تماماً » لكنى أعتقد - بناء على ما كتبه في مكان آخر - أنه قصد أن يحذّرنا من العودة إلى الاستخدام الرمزي للألوان على النحو الذى ساد في القرون الوسطى ، والذي يعد جوجان في عصرنا الحاضر نموذجاً له .

صرح كاندنسكى بهذين التحذيرين ثم مضى في الإدلاء ببيان لا يفسر فحسب نوع التصوير الذى كان يحاوله في ذلك الوقت ، ولكنه أيضاً يتنبأ بالتطورات الأحدث في فن التصوير التى هى محور اهتمامى الحالى . فهو يشير إلى أننا نجتاز فترة من أخصب العصور في تاريخ الفن ، وأن الفنانين مندفعون بقوة قهرية هائلة ، هى بمثابة تعبير عن « ضرورة داخلية » . الأشكال الطبيعية التى كانت محور اهتمام الفن التقليدى تمثل عوائق تحول دون التعبير الحر عن هذه الضرورة الياطنة ولا مناص من طرحها جانباً . الاتجاهات البنائية الجديدة المتمشية مع قوة الدفع الباطنة عند الفنان - وهى ما نقبس تسمية مستر إيلوت لها وهى « العلاقات الموضوعية المتبادلة » ينبغى تنميتها . التكميلية وهى التجربة التى كانت سائدة في هذا الصدد ، في الوقت الذى كتب فيه كاندنسكى ، كانت مرحلة انتقالية أخضعت فيها الأشكال الطبيعية إخضاعاً قهرياً للبناء الهندسى ، يقول كاندنسكى عن هذا المنهج ، إن الملموس فيه يشوش على المجرد ، كما يفسد المجرد فيه الملموس وبعبارة أخرى جاءت التكميلية كحل وسط .

يستطرد كاندنسكى فيقول : إن الذى لا غناء عنه هو نوع من الفن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العين ، أشكال (هيئات) تنبثق دون إشعار من اللوحة وليست تركيبات هندسية بيّنة . مثل هذه « التركيبات الخفية » قد تتكون من « أشكال عشوائية

في ظاهرها » ، دون علاقة ظاهرة . غير أن الغيبة الظاهرة لمثل هذه العلاقة إنما هي دليل وجودها الباطني ، والذي يبدو ظاهرة مفتقراً إلى التماسك قد يعبر عن انسجام باطني . تلك الأشكال التي تبدو مترابطة « نوعاً ما » إنما هي في الحقيقة متماسكة بدقة شديدة . ويختتم كاندنسكى قائلاً : في هذا الاتجاه يكمن مستقبل بنية الرسم .

على أن كاندنسكى حذر قراءه من أن تحقيق علاقة موضوعية في الرسم ليس بالأمر الهين . إن ذلك قد يتطلب تعاون « عوامل معقولة » ويعني بتلك العوامل معرفة موضوعية بالصنعة وقد لا نحتاج إلى تذكير القارئ بأن كاندنسكى نفسه كان أستاذاً متمكناً في كل الجوانب العملية لصناعة الصورة .

سيطر على تطور كاندنسكى ذاته عوامل « العقل ، والوعي ، والتصميم » . تخلى بالتدريج عن « التعبير التلقائي اللاشعوري الغالب للذات الباطنة للطبيعة غير المادية » ، إلا أن الحسابات ظلت قائمة ، في المقال الذي أوردت من قبل بعض فقراته ، يقول مستر إيتنر : إن أحد الدروس الهامة التي نتعلمها من مجموعة مونتر هو « الإدراك بأن كاندنسكى صمم تكويناته بعناية فائقة . ومن الواضح أنه قبل أن يمس اللوحة بفرشاته كان في مقدوره أن يرى بعين خياله هذه الهيئات بمنتهى الدقة ، فوحدة التفاصيل والمزاج الكلي كلاهما كان محددًا في ذهنه من قبل بدقة بالغة . ويدهشنا أن نعلم أن الأشكال التي تبدو في ظاهرها كأنما هي « محض مصادفة » مجرد اللطخ والخربشات ، إنما قد نشأت في الحقيقة من دراسات دقيقة ، مادة مونتر تشتمل على رسوم ، التفصيلات فيها تبدو تافهة ، ولكن أجريت عليها التجارب المرة تلو المرة . لا شيء أبعد عن الحقيقة من النظرة التي ترى في هذه التكوينات انغماساً مفرطاً في تعبيرية انفعالية . وهي لا تشترك في قليل أو كثير مع تلقائية الداديين أو مع ما يسمى الرسم الديناميكي . كان كاندنسكى ينشئ تكويناته وفقاً لمنهج ، مثله في ذلك مثل أنجرز ورسومه اللا موضوعية أعمال في التركيز الفكري تستحق الإعجاب . ما كان لها أن

تتحقق لولا خيال بصرى غير عادى فى دقته . وذاكرة لا نظير لها فى استشفاف المراثيات .»

ربما يعجز هذا التعليق عن التمييز بين التفكير التخيلى والتفكير المنطقى . ومع أن منهج كاندينسكى كان مدروساً غير عشوائى ، فإنه لم يكن ملفوظاً يمكن التعبير عنه بالألفاظ . الخيال البصرى الدقيق يمكن أن تنشطه عمليات تشكّلية فى اللا شعور - والواقع أن مثل هذا الخيال الدقيق ضرورى لتحقيق هيئة الأشكال التى يوحى بها التخيل .

التعبيرية التجريدية

فى الوقت الذى كان كاندينسكى يؤلف كتابه « الانسجام الروحى »^(١٤) - عام ١٩١٠ - كانت نظرية فرويد فى اللا شعور قد صيغت ، ولكن تطبيقها العام على المشكلات الثقافية لم يكن معروفاً .

نُشر « تفسير الأحلام »^(١٥) لأول مرة بفيينا عام ١٩٠٠ ، ولكنه لم يحظ بشيء يذكر من الانتباه . وكتاب « الطوطم والتابو »^(١٦) (المحرم) الذى استهل به فرويد التطبيق العام لنظريته ، لم ينشر حتى عام ١٩١٢ ، وهى نفس السنة التى نشر فيها كتاب كاندينسكى . أذكر هذه الحقائق لأبين أنه ليس هناك سبب معين يدعو كاندينسكى إلى استخدام المصطلحات التى نجدها الآن ملائمة جداً : وخاصة مفهوم اللا شعور . فعندما يتكلم كاندينسكى عن « التعبير التلقائى اللا شعورى الغالب للذات الباطنة ، للطبيعة غير المادية » ، إنما يشير فى الواقع إلى ما نسميه الآن اللا شعور . ولكن ثمة بعض الإبهام عند هذه النقطة : فهل نقصد بأن عملية التعبير ذاتها لا شعورية - بمعنى أنها غير موجهة ، أو نقصد أن ما يُعبر عنه - وهو الذات الباطنة ، الطبيعة غير

Kandinsky-Spiritual Harmony

(١٤)

Freud-The Interpretation of Dreams-Totem and taboo

(١٥ و ١٦)

المادية - يتم على نحو لا شعورى ؟ لابد لنا اليوم أن نبين وجوه الاختلاف بين التلقائية أو الأتوماتية ، وهى عملية « إبراز » للمشاعر ، وبين ما هو سابق لهذا الإبراز ، وهو عملية « تشكيل » أو « إبداع » تحدث تحت مستوى اللاشعور .

ولكن كيف تجد مثل هذه المادة المشكّلة لا شعورياً سبيلها إلى التعبير ؟ أكثر السبل المألوفة بالطبع هو سبيل الأحلام . كما أننا أيضاً نعبر عن اللاشعور فينا عن طريق العادات ، والإشارات ، والتقلّصات اللاإرادية ، والعبارات المعتادة على ألسنتنا ، واللوازم اللفظية - وعن طريق العديد من الأشياء التى يكتشفها الطبيب النفساني المحنك وحده . بيد أن هذه الطرق جميعها أساليب تعبيرية غير موجهة ، وما نحاول اكتشافه هو أن نعرف هل هناك طريقة ما نستطيع بواسطتها أن نزيد إدراكنا للأشكال الكامنة تحت مستوى الوعى . لكن ما هو تحت مستوى الوعى ليس عالماً بسيطاً من الأحلام يمكن حصر حدوده : بل إنه مَرَجَلٌ يغلى ، كما يسميه فرويد ؛ وما قد يطفو إلى السطح فى هذا المَرَجَل لا يتحتم بالضرورة أن يكون من طبيعة مماثلة لما يغوص فى القاع . فهو أشبه بجحيم دائنى تنحدر فيه الدوامات إلى الأعماق ، حتى تضيع فى الظلام الشامل .

وما يطلع من هذا الجحيم قد يكون طيباً أو خبيثاً - ليس هناك معيار أخلاقى للاشعور ؛ وقد يكون جميلاً أو قبيحاً - ليس هناك معيار جمالى للاشعور ؛ وقد يكون شخصياً أو غير شخصى - ليس هناك انفرادية فى اللاشعور : نحن لا نحلم - وإنما نحن موضع الأحلام . لكن الشيء المهم من وجهة نظرنا هو أنه ليس هناك نظام طبيعى أو منطقى فى اللاشعور - بل إن فيه شبكة ممتدة من العقد والمركبات ، لا شكل لها ولا تكوين يثير . عندما يطلع اللاشعور إلى مستوى الشعور - وتذكّر الحلم هو جهد شعورى واعٍ - عند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلاً ذا دلالة ، ويمكن نتيجة لذلك أن يطلق ردود فعل عاطفية عندما تتأملها .

وبرغم أن اللاشعور يسيطر على حياتنا الشعورية (الواعية) إلى درجة لا ندركها تماماً ، فإنه يتكيف - بمعنى أنه يلائم نفسه بحيث يتقبله وعينا - عن طريق عملية أطلق عليها فرويد مبدأ الواقعية . كان جُل تفكير فرويد منصرفاً إلى المواءمة بين الغرائز الجنسية وتقاليده المجتمع أى الأخلاقيات . لا أعترض أن أفند الجنسية الشمولية في نظرية فرويد : فلا يهم من وجهة نظرنا حالياً إذا كانت الأشكال التى تبرز من اللاشعور جنسية أو غير جنسية : اهتمامنا مقصور على تكوينها (أو وحدتها الجشططية) Gestalt ، الحقيقة التى نبدأ منها كفنانيين هى وجود « ضرورة باطنة » ، « رغبة عميقة » : إرادة قهرية تسعى إلى التعبير عن شىء لا نعرف ما هو ؛ وما نسعى إليه كفنانيين هو شكل ملموس - وحدة فى اللون ، أو الصوت ، أو حتى فى الكلمات - تتجاوب مع هذه الحاجة ، وتدعنا - بتجسيمنا لها ، وتحديدتها وتوضيحها - فى حالة من السكينة الباطنة والاتزان النفسى .

تلازمنا هذه الرغبة للتعبير منذ أن نولد - فالطفل يصبح بعد أن يولد ، ويبدأ فى التعبير عن حاجاته الداخلية بمئات الطرق . صحيح أن أغلب هذه الاحتياجات جسمانية ، إمعائية ، إفرازية ؛ لكنها أيضاً انفعالية - كالحاجة إلى الحب مثلاً ؛ ثم إننا ندرك الآن أن أصغر طفل مبدع فى حدود وسيلته التعبيرية الخاصة . أقصد بهذا أن ثمة - منذ البداية - رغبة فى اكتشاف علاقة موضوعية - شىء خارجى نبتكره ، ونتملكه ، ونعتر به ، ونصل بينه وبين حالاتنا الشعورية الغامضة . يذكر أتباع فرويد أن براز الطفل هو أول تعبير من هذا النوع - أشياء يقول عنها فرويد إنها « لا تُشعر الطفل بالاشمئزاز ؛ فهو يقدرها كجزء من جسمه ولا يرغب فى التخلص منها ، ويستخدمها كأول « هدية » يخص بها أولئك الذين يقدرهم تقديراً خاصاً » (١٧) هذا

النوع من النشاط التعبيري سرعان ما يكبت ، وتظهر بدلا منه أنشطة مختلفة ، معظمها في شكل ألعاب^(١٨) .

التخطيط بالقلم منشط طبيعي عند الأطفال ، قامت أخيراً مدرسة أمريكية ، هي السيدة رودا كيلوج ، بدراسة لأكثر من مائة ألف رسم من رسوم لأطفال تتراوح أعمارهم بين عامين وأربعة أعوام . ووجدت أن هناك نمواً متتابعاً واضحاً من التخطيط بالقلم إلى الرسم ، وأن ذلك التخطيط ليس نشاطاً عشوائياً كما كنا نظن . واستطاعت أن تميز عشرين نوعاً أساسياً من التخطيطات ، يرى العديد منها مختلطاً في أي نموذج واحد من أنشطة الطفل المبكرة في التخطيط . ومن هذه الأخطاط التخطيطية تبرز ستة رسوم رئيسية (هي الصليب اليوناني ، والمربع ، والدائرة ، والمثلث ، والمساحة الغريبة الشكل ، والصليب المنحرف) . هذه التخطيطات الرئيسية يصعب تمييزها في البداية في أي مساحة ذات تخطيط مشوش ، ولكنها تبدأ في الظهور بوضوح يزداد شيئاً فشيئاً ، ثم ترتبط بعد ذلك - فالصليب اليوناني يرتبط بالصليب المنحرف ، أو بالمربع ، وتتجمع الدوائر وترتبط بالمربعات والصليبان ، وما يبرز في النهاية هو ذلك الطراز النموذجي الأصلي ، المسمى المندالا ، الذي يتمثل مرسوماً في شكل صليب داخل دائرة . من هذا الشكل المجرد البسيط ، وبتنوعات متدرجة ، تظهر طائفة من الرموز المصورة .

لست أذكر هذه الحقائق لفائدتها التربوية ، دون تقليل لأهمية ذلك ، وإنما لأبين أن طريق التطور الذي سار فيه الفنانون الذين نحن الآن بصدد فهمهم هي في الحقيقة نفس الطريق فهم يبدعون بتخطيطات أساسية ، وبعد تهذيبهم لها وتركيزهم عليها ، يستخلصون من غموضها الأولى شكلاً نموذجياً رئيسياً . ومن الممكن أن نجد بين

(١٨) كون مثل هذه الطرق في التعبير بدائل للبراز لا يعني أنها تطور من البراز . فالبراز يستخدم لأنه شيء موجود ، ولأن الطفل لم يكتسب بعد التناسق العضلي اللازم لوسائل تعبيرية أخرى . ولكن عندما يستطيع الطفل بين الثانية والثالثة من عمره أن يمسك بالقلم ويحركه على الورقة معبراً عن احتياجاته الداخلية بعلامات منظورة قابلة للنمو والتطور ، فإنه عند ذلك يكتسب وسيلة تعبيرية جديدة كل الجدة .

الأشكال التخطيطية التي يتجها الأطفال تلقائياً ، نماذج أولية لمعظم أنماط التصوير المعاصر التي نحن بصدددها الآن . وبالرغم من أن بعض هذه اللوحات ذات طابع خطي مقصود (كأعمال هارتونج Hartung ، وماتيو Mathieu ، وسولاج Soulages ، وكلاين Kline ، فإنه لا يترتب على ذلك أننا نستطيع رفضها على أنها عبث أطفال الأمر لا يقتصر على وجود اختلاف في درجة المهارة وإتقان المعالجة ، ولكن أيضاً يتدخل فيها ، كما سوف أوضح ، عنصر من التوجيه والتحكم والعامل الشخصي .

التصوير الديناميكي

هناك درجات بل اختلافات نوعية من التلقائية . فمشط الأحلام كما أشرنا غير مرة لا يمكن اعتباره بدقيق العبارة تلقائياً ؛ إذ يسبق الأحلام وجود عقد نفسية أو ضغوط جسمانية ، قد يكون ظهور الحلم « تلقائياً » بمعنى عدم تدخل الإرادة الواعية - كان ذلك هو المثل الأعلى عند السرياليين . تخطيط الأطفال تلقائي لكن بمعنى آخر - فهو نشاط لقوة محركة لا تحكم فيها ، ومع ذلك قد يتطور في شكل له دلالة رمزية . فسر بعض السرياليين - وخاصة أندريه ماسون André Masson وجون ميرو Joan Miro - التلقائية على هذا النحو . هذا التصنيف الفرعي من السريالية هو الذي أدى إلى ظهور حركة جديدة في الولايات المتحدة أطلق عليها اسم الرسم الحركي أو الديناميكي .

يمكن مقارنة هذا النمط من التلقائية بنوع دقيق متقن من التخطيط - كالخط الشرقي مثلاً ، وقد كان للخط الشرقي بالفعل تأثير مباشر على فنانين من طراز هنري ميتشو Henry Michaux ومارك توبي Mark Tobey . لكن الخط حتى بصورته الأولية في كتابتنا الأبجدية ، يمثل مهارة نامية : فهو ليس تلقائياً إلا بمعنى معين وهو أننا قد

نسينا عملية التعليم . فإذا كان توقيع الإنسان الراشد تلقائياً ، يمكن القول بأن تخطيط الطفل غريزي .

التخطيطات العشوائية التي مارسها ماسون حوالى عام ١٩٤١ ، وهو العام الذى هاجر فيه إلى الولايات المتحدة ، إن هى إلا خط منمق ، يدل على تدريب طويل فى استعمال الفرشاة ، كذلك كانت المربجلات المبكرة لكاندنسكى . وعندما بدأ جاكسون بولوك يرسم بأسلوب ماسون وميرو ، كان بذلك يتبنى الأسلوب المنمق لمن سبقوه ، ولم يكن فى منشطه هذا سذاجة أو تشابه لرسم الأطفال . تتمثل أصالته كما أشار إليها هارولد روزنبرج^(١٩) ، فى كونه أكثر من إشارات الخطية بدرجة كبيرة حتى أصبحت اللوحة أشبه « بمسرح للحركة والتمثيل - بدلا من أن تكون حيزاً يرسم فيه شيئاً أو يعيد التصميم أو « يعبر » عن شيء كائن أو متخيل . الذى يظهر على اللوحة لم يكن صورة بل حدثاً » . ولم يعد الهدف هو « التعبير عن الذات » أو حتى العرض التلقائى لعناصر شكلية من أصل لا شعورى : « الرسم الجديد هو من نفس المادة الميتافيزيقية ككينونة الفنان » ، على هذا النحو يمكن تجنب نقد هانا أرندت Hannah Arendt^(٢٠) : « يعنى الرسم الديناميكى بإبداع الذات أو بالتعريف بها أو التسامى بها ، ولكن هذا يفصلها عن « التعبير الذاتى » الذى يفترض فيه قبول الذات على ما هى عليه ، بجرحها وسحرها » .

لم تعد الضرورة « داخلية » ، أو « روحية » بالمعنى الذى استخدم فيه كاندنسكى الكلمة . قد يرى هارولد روزنبرج أن الإشارة الناتجة لم تعد جمالية - « الشكل ، واللون ، والتكوين ، والرسم ، كلها عوامل ثانوية يمكن الاستغناء عن أى واحد منها . . . » . هذا التعميم غير مقبول من كل أولئك الذين أطلق عليهم رسامون

(١٩) « مذهب التصوير الجديد » نيويورك ١٩٥٩ .

Harold Rosenberg - The Tradition of the New - New york, 1959.

(٢٠) انظر الفقرة الأخيرة من الباب السابق عن « التعبير » بالفصل الثالث .

ديناميكيون ؛ فعملهم في النهاية مختلف مثل شخصياتهم ، وقد يميل المراقب المستقل أن ينتهي إلى الرأي الذي انتهى إليه ألفريد بار Alfred Barr وهو أنهم « على الرغم من تصلبهم فإن أتباعهم يزدادون عدداً ، ولعل ذلك راجع في الأغلب إلى أن لرسومهم طاقة حسية ، انفعالية ، جمالية ، وصوفية أحياناً ، وأن هذه الطاقة تؤثر وتكتسح »^(٢١).

سحابة عدم الدراية

قلت إن فرويد وصف اللاشعور بأنه مرجل يغلى . وهذا المرجل من الناحية البصرية يمثل سطحاً جياشاً تظهر فيه من حين لآخر أشياء ذات شكل محدود تطفو لحظة ثم تغطس . بعض من أشرت إليهم من الرسامين يحاول فيما يبدو التعبير عن هذا السطح الفائر . يمكن القول بصفة عامة أن الفنان الأوربي « الناشئ » أو الذي يرسم بطريقة البقع ، على قدر تميزه عن الرسام الأمريكي « الديناميكي » ، لا يتجه في عمله نحو تحديد الذات بقدر ما يبحث عن صورة تنكزية لها : فهو يعتقد أنه يصور حقيقة موضوعية ، ليس هو منبعها وإنما هو قناة الاتصال بها . فهو يتحایل في معالجته « البقعة » أو الناشئة ، حتى تبدأ في التجاوب مع حدسه لهذه الحقيقة الموضوعية . لكن هذه الحقيقة ليست ثابتة بصفة مستديمة .

عنوان لرسالة القرن الرابع عشر الصوفية « سحابة تحجب نور العلم » يصلح لبعض صور سام فرنسيس Sam Francis أو مارك توبي Mark Tobey . لكن السحب تتحرك وتتخذ أشكال دوامات وأخرى أكثر وضوحاً وهي « الأشكال التي تحوم في فيافي الفكر » . الشاعر كما يقول شيللي يستمد إلهامه من بانوراما كونية متغيرة ، من « عنصر لا حدود له » تجول الأشكال في آفاقه « كما السحاب بلا كبت ولا قيد » .

(٢١) من مقدمة في « التصوير الأمريكي الجديد » لكتالوج معرض أقامه البرنامج الأول لمتحف الفن الحديث .

استخدم كاندنسكى تعبيرات مشابهة - فهو يتكلم عن « سيمفونية الأشكال التى تنشأ من الصخب الهوى المبهم للعناصر الكونية الذى نسميه موسيقى السموات ». آخر صورة عن الكون قدمها لنا علماء الفلك تكشف لنا عن تفجر مادي لا حدود له ، حالة من الخلق والدمار المتصلين ومع ذلك نكتشف بداخلها نويات الشكل والبناء وعناقيد النجوم والعوالم المحدودة ؛ وسط هذا الموكب اللانهائى للأشكال البالغة حد الكمال .

نمط الفنان الذى نبحث فى أمره الآن دائب البحث عن أشكال مماثلة خلف حجاب الوعى ، عن أشكال لا يهيم أن يكون لها دلالة تمثيلية أو لا يكون ، أشكال يمكن التقاطها من الرجل الذى يغلى بالجزئيات النفسانية . مثل هذه الأشكال لا يلزم أن تكون مجازية تشخيصية : بل الاحتمال الأكبر أن تكون فاقدة الشكل ، (أو وحدات جشطلتية) . كلما تغلغلنا داخل السحابة التى تحجب نور العلم ، عن طريق التأمل والحدس ، قل احتمال عثورنا على أشكال وصور من عالم اليقظة . إذ تنفذ إلى « غشاء من الأشكال خال من الوحدة الجشطلتية » ، كما أسماه أنطون إهرنزفايج Anton Ehrenzweig ، غشاء لم تتشكل فيه بعد هيئة ، ولا يكتسب شكلاً ومدلولاً إلا عندما تتجلط ، إذا استعرنا اللفظ ، المادة الأولية على لوحة الفنان فى عملية التصوير . فهو يبحث عن حدود إدراكه الطفيف وفرشاته فى يده : يأخذ يحرك اللون إلى أن يبدأ شكل له دلالة فى الظهور . قد ينبثق هذا الشكل على الفور ، أو قد يواصل الفنان سحبه ببطء من وسط السحابة التى تحجب النور ، من فيافي الفكر . كيف يدرك الرسام أنه وقع على شكل له دلالة ؟ لماذا يتوقف عند لحظة ما صائحاً : وجدتها ! ولماذا يكون لأحد الأشكال دلالة أكثر من غيره ؟ أعتقد أننا لا نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة الآن بأكثر من القول : أن هذه الأشكال عند العثور عليها تكون قوية فعالة - فهى تمارس سلطاناً ، أولاً وقبل كل شيء على الفنان ، ثم بعد ذلك عند العرض على المشاهد .

لتفسير هذا السلطان نعود إلى كلمة « السحر » . وهى ليست كلمة تستخدم لدلالاتها على قوى غيبية أو عوامل روحية لا توجد على التحقيق فى أعمال المصورين الذين نتحدث عنهم . ولكنى أعتقد أن من حقنا أن نستعين بفكرة الشكل النموذجى الأسمى ، أو بعبارة أخرى ، عملية التبلور التى تحدث دون تدخل الإرادة الواعية ، وترك لنا شكلاً معقداً بدرجة ما ، يخاطبنا ويناشد فينا أسباباً مجهولة بدرجة ما . أقول « مجهولة بدرجة ما » لأنه بالرغم من أن من الممكن أحياناً أن نقرأ رمزية جنسية فى هذه الأشكال ، فإن الوظيفة الرمزية للأشكال تظل فى معظم الحالات غير محددة .

أود الإشارة إلى أنه لا داعى لأن نبحث فى شىء من القلق عن تفسير لمثل هذه الأشكال . ففى استطاعتنا أن نتذوق الأعمال الفنية للمكسيك أو لبيرو دون أن تكون لنا دراية بالوظيفة الرمزية لهذه الأعمال فى العقائد البائدة لهاتين الحضارتين . ويمكننا أن نعجب بالأعمال الفنية فى عصر ما قبل التاريخ وفى بلاد الشرق ونحن أيضاً نجهل معناها وغرضها . من بين هذه الأعمال أشكال نموذجية أصلية أو طُرز بدئية قديمة ، تلقى لدينا القبول بفضل تكوينها المتناسب وانسجامها ، وأيضاً لأن للأشكال ذاتها طاقة خفية تسمو على الواقع ولا تمت للجمالية . قد يكون الانطباع الذى تخلقه ذا صفة حيوية من بعض الجوانب ، ولكن علم الأجناس البشرية قد زودنا أيضاً بكلمة « حيوية المادة » (٢٢) ، وأنا أفضّلها على كلمة « السحر » لأنها لا تتضمن بالضرورة قوة غيبية تؤثر فينا ، ولكنها تعنى فقط مجرد وجود صفة حيوية أو « روح » فى الكائنات . أكرر هنا أننى لا أشير إلى استخدام مصطلح أنثروبولوجى على إبداعات الفنان الحديث : فالصفة الحيوية التى تنطوى عليها هى صفة خاصة بالفنان - حيوية مستلهمة من أنفاسه ، وطلع كيانه الروحى . أنا شخصياً أفضّل من بين الكلمات العديدة التى يقترحها النقاد والفرنسيون منهم خاصة ، فى وصف الأشكال ذات « الحيوية » المادية كلمة « حضور » - فهى تدل على وحدة شكلية (جشطلت) ذات شخصية متميزة . صورة

من عمل فوترييه Fautrier أو قولز Wols أوسام فرنسيس Sam Francis قد تكون غير محدودة ، لا تكاد تُعرَّف : إذ هي تجلّط لبقع غير منتظمة تكاد تخلو من خط خارجي يحددها ، سوى حافة اللوحة . ومع ذلك ينبثق من خلال سطحها البركاني حضور ظاهر . هناك على القمر إنسان !

خاتمة

من الضروري أن نختتم هذا الفصل (وبه تمام الكتاب) بملاحظة تحذيرية . لقد تحدثت عن التلقائية وربما أكون قد أعطيت انطباعاً بأن إنتاج صور من النوع الذى ذكرته لا يحتاج من المرء إلى أكثر من أن يمسك بفرشاة ألوانه فى يده ويعتمد على حسن حظه فى النجاح . وهذا بعيد عن حقيقة الحال . . فالرسم ما يزال صناعة ، تقنية تحتاج إلى إتقانها ، وحصيلة للتدريب المنظم . وقد ذكرت أن كاندنسكى الذى ربما اعتُبر الأستاذ الأول لهذه المدرسة الجديدة فى الرسم ، كان على دراية واعية بصناعته : فصوره تكشف عن مهارة فائقة ، وعلم غزير . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن كلى وبيكاسو . لا مفر فى الفن من توافر ظروف قليلة ، ولكنها كثيرة المتطلبات ، يتوقف عليها فعالية الوسيلة المستخدمة . الغاية قد تحدد الوسيلة التى يحتمل أن يرفضها عصر آخر : فنحن لم نعد نقدر السطوح الملساء التى تشبه طلاء المينا ولا درجات اللون ذات الحلاوة المنسجمة .

النشاز والتعارض قد أصبحا اليوم عنصرين أساسيين فى تجربتنا الجمالية . ولكن على الفنان دائماً أن يجهز نفسه بأوفى ما يستطيع من عدة ؛ فن الأمور الجوهريّة ألا تُعوق البلادّة أو نقص الكفاية منهجاً إجرائياً يُعنى بملاحظة تسجيل أدق إلهامات الحس . ربما كانت « الضرورة الباطنة » هى مفتاح السر فى الفن المعاصر ؛ ولكن هذه الضرورة الباطنة تقابلها ضرورة ظاهرة وهى ببساطة ضرورة الاتصال بالغير بأقصى شدة ؛ والفن هو التوفيق بين هاتين الضرورتين .

قائمة اللوحات

- ١ - سيزان : جبل سانت فكتوار
- ٢ - سيزان : صبي يرتدى قبعة من القش
- ٣ - ماتيس : صورة فتاة ترتدى الثوب الأصفر
- ٤ - مانش : منزل تحت الأشجار
- ٥ - كوكوشكا : كنيسة سانتا ماريا
- ٦ - ديران : صورة مدام رينو
- ٧ - روو : رأس المهرج
- ٨ - سوتين : خادمة الشرف
- ٩ - نولد : ألوان مائية
- ١٠ - برميك : جامعو الحصاد
- ١١ - ادلر : داود
- ١٢ - بيكمان : (العارى)
- ١٣ - لبشيتز : امرأة وقيثارة
- ١٤ - براك : طبيعة صامتة
- ١٥ - ليجير : تكوين
- ١٦ - سودرلاند : أشواك

- ١٧ - بيكون : الصلب
- ١٨ - أرنست : زوج لأشكال حيوانية رمزية
- ١٩ - بيكاسو : رأس امرأة
- ٢٠ - ماريني : راكب الحصان
- ٢١ - مور : الملك والملكة
- ٢٢ - ميرو : امرأة جالسة
- ٢٣ - كالدبر : الأخطبوط
- ٢٤ - آرب : جذع
- ٢٥ - مور : جسم مستلق
- ٢٦ - بيكاسو : ذات المروحة
- ٢٧ - بيكاسو : صورة قوَلار
- ٢٨ - ماركوسيز : أشخاص حول منضدة
- ٢٩ - دوشام : الملك والملكة والعاريات
- ٣٠ - جونزالى : تكوين
- ٣١ - شويتز : صورة وردية داكنة
- ٣٢ - نيكلسون : لوحة بارزة ملونة
- ٣٣ - موندريان : تكوين ب باللون الأحمر
- ٣٤ - جابو : إنشاء
- ٣٥ - بيكسز : إنشاء منحرف
- ٣٦ - برانكوزى : سقراط
- ٣٧ - جاكومتى : شخصية

- ٣٨ - بيكاسو : محفظة الموسيقى
- ٣٩ - هيبورث : نحت
- ٤٠ - ليستركى : تاتلان يعمل فى التمثال الدولى الثالث
- ٤١ - بازموور : إنشاء مركب
- ٤٢ - مالفتش : امرأة تحمل الدلاء
- ٤٣ - ديلوناي : خرافة
- ٤٤ - جريس : مهرج يعزف على القيثارة
- ٤٥ - جليز : تكوين
- ٤٦ - كاندنسكى : أمام وخلف
- ٤٧ - كلى : منظر جبلى مبهج
- ٤٨ - شاجال : ليلك فوق النهر
- ٤٩ - دى كيركو : مخ الطفل
- ٥٠ - ماجريت : النموذج الأحمر
- ٥١ - ديلقو : السجين
- ٥٢ - ماسون : معركة الأسماك
- ٥٣ - دالى : تكوين
- ٥٤ - متى : دوخات إيروس
- ٥٥ - جوركى : الملل
- ٥٦ - بولوك : طوطم (الدرس ١)
- ٥٧ - توبى : شعائر الفضاء
- ٥٨ - تانجوى : انقراض الأنواع

- ۵۹ - آرب : قناع
- ۶۰ - فرنسيس : صورة
- ۶۱ - هارتونج : ت ۸۱۶
- ۶۲ - دوبوفيه : شخص يحمل مظلة
- ۶۳ - دي كونج : تكوين
- ۶۴ - سولاج : صورة
- ۶۵ - كلاين : صورة
- ۶۶ - دي شتايل : تكوين
- ۶۷ - تابيز : صورة بارزة
- ۶۸ - بورى : خطوط عريضة
- ۶۹ - ريوبيل : ترميم
- ۷۰ - شادويك : رقص
- ۷۱ - جاكوميتى : رجل يشير
- ۷۲ - ارميتاج : رولى بولى

اللوحات



۱ - سیزان (۱۸۳۹ - ۱۹۰۶)

جبل سانت فکتوریا ۱۹۰۶ - ۱۹۰۴

تصویر آلیکس رید ولفیشر لیتد



۲ - سيزان

صبى يرتدي قبة من القش

تصوير فلد شتين



٣ - هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤)

صورة فتاة في ثوب أصفر ١٩٢٩ - ١٩٣١

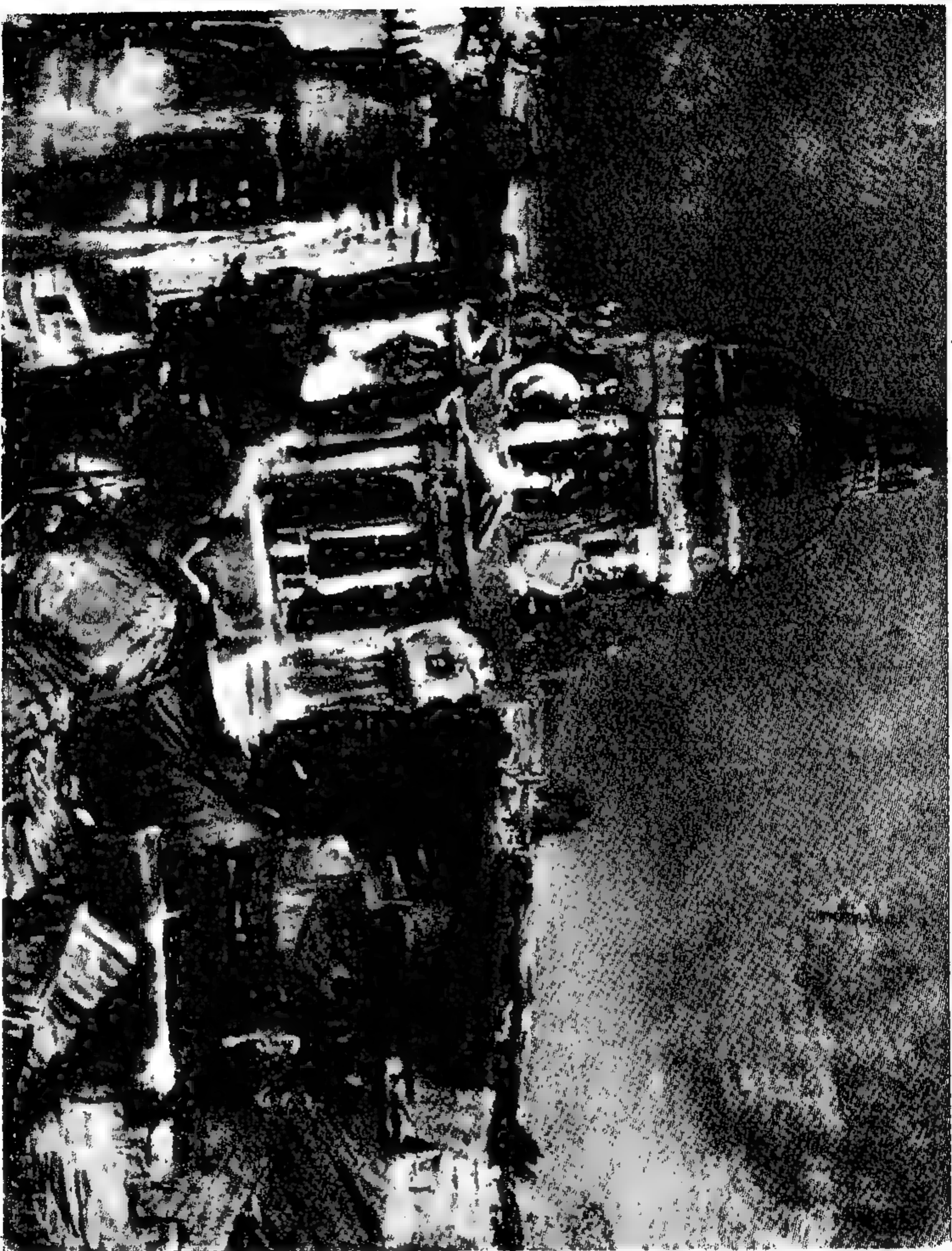
مجموعة إيتاكون ، متحف الفن ، بالتيمور ، الولايات المتحدة



٤ - إدارد مانش (١٨٦٥ - ١٩٤٤)

منزل تحت الأشجار ١٩٠٥

متحف فراكتافاج . إيسين



۵- اوسكار كوركشكا

سانتا ماريا ديلا سالوني ۱۹۲۸

مجموعه مدسوازيل لنداور ، باريس



٦ - أندريه ديوان (١٨٨٠ - ١٩٥٤)

صورة مدام رينو ١٩٣٠

تصوير اليكس ريد وليفيفر ليمتد



٧ - جورج روو (١٨٧١ - ١٩٥٨)

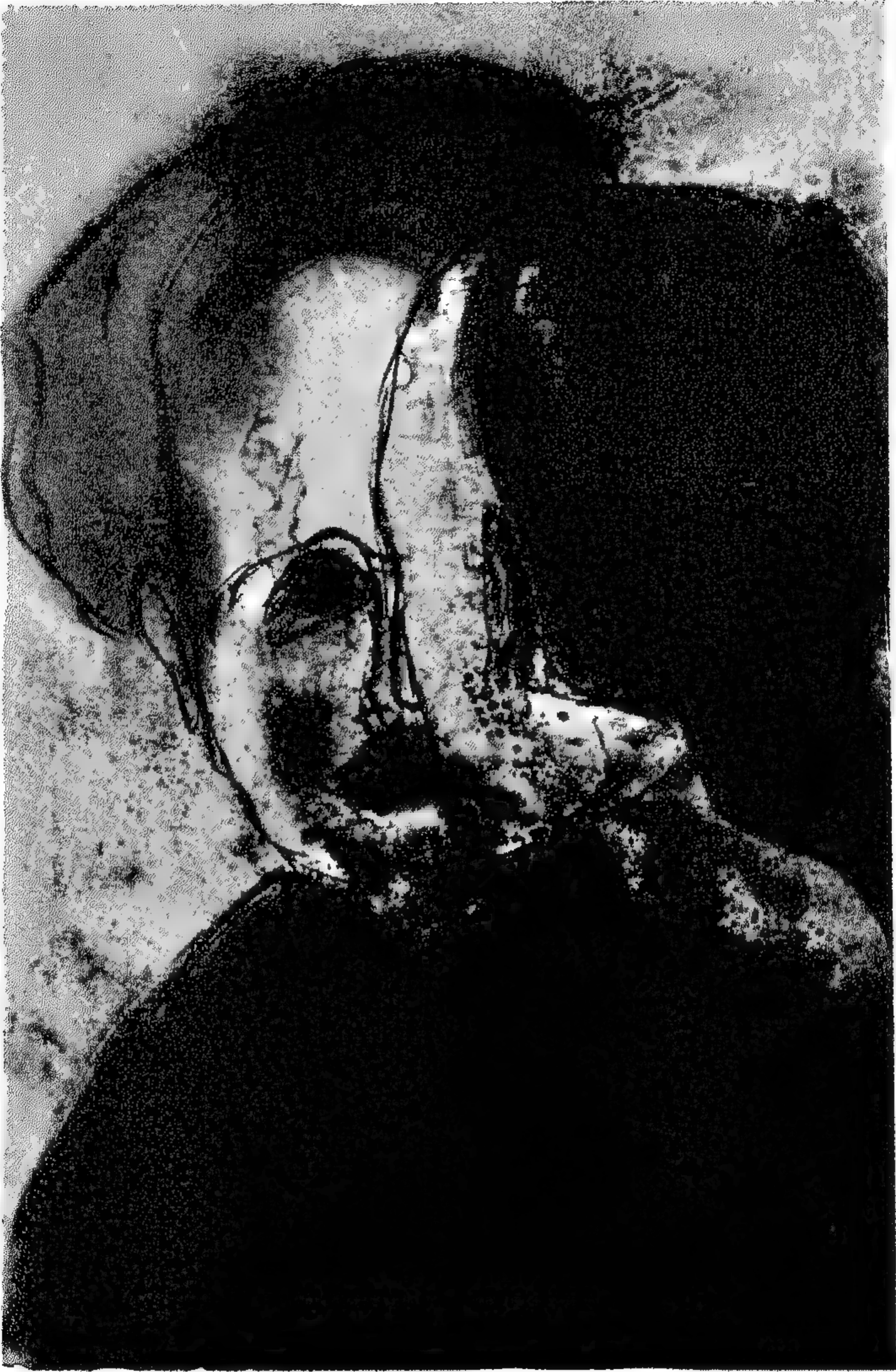
رأس مهرج ١٩٣٠



٨ - حاييم سوتين (١٨٩٤ - ١٩٤٣)

وصيفة الشرف

مجموعة بول جيوم



٩ - إميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦)

ألوان مائية ١٩٣١



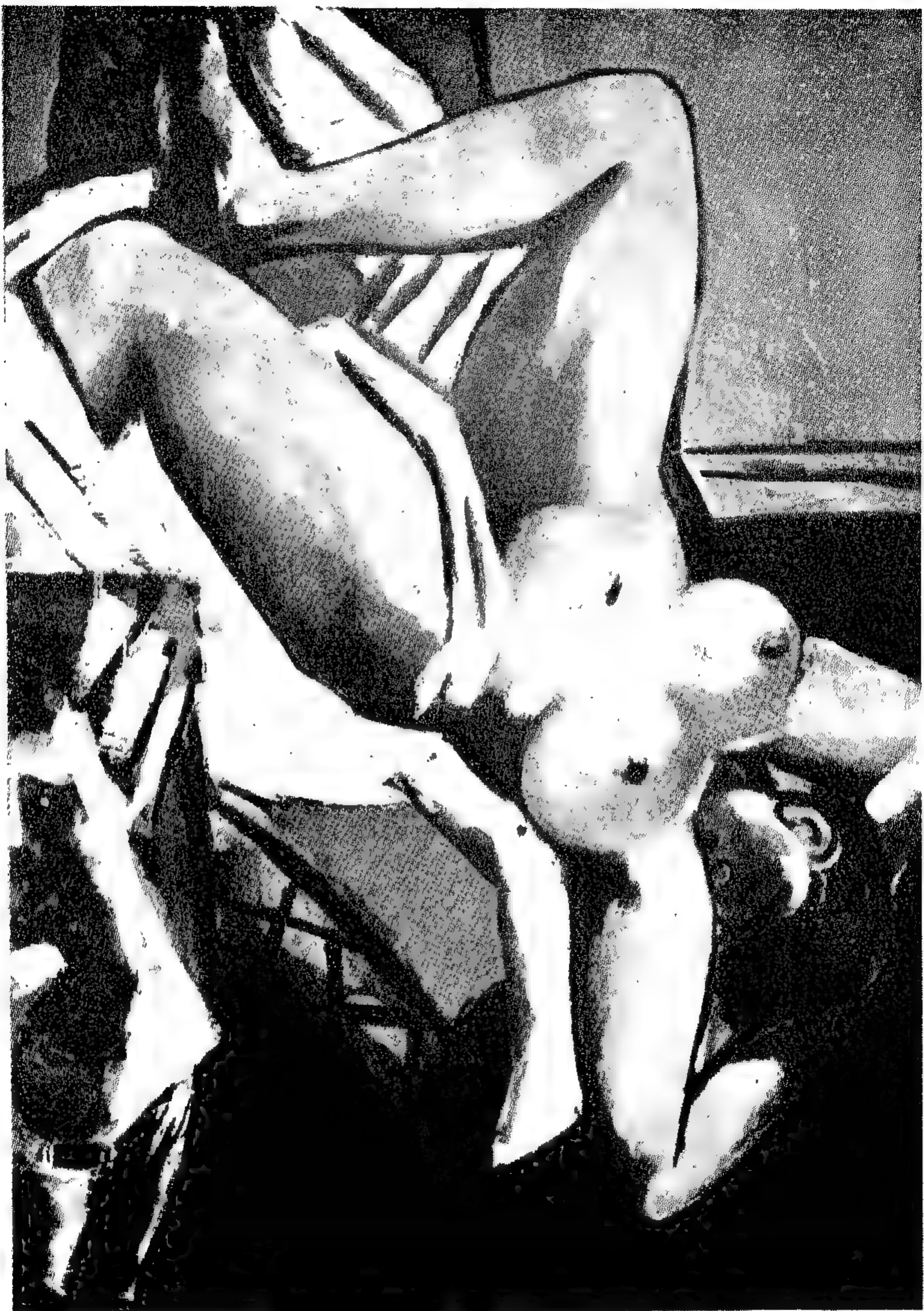
١٠ - كونستات پرميك (١٨٨٦ - ١٩٥٢)

جامعو الحصاد ١٩٢٩



۱۱ - یانکل ادلر (۱۸۹۶ - ۱۹۴۹)

داود ۱۹۴۵



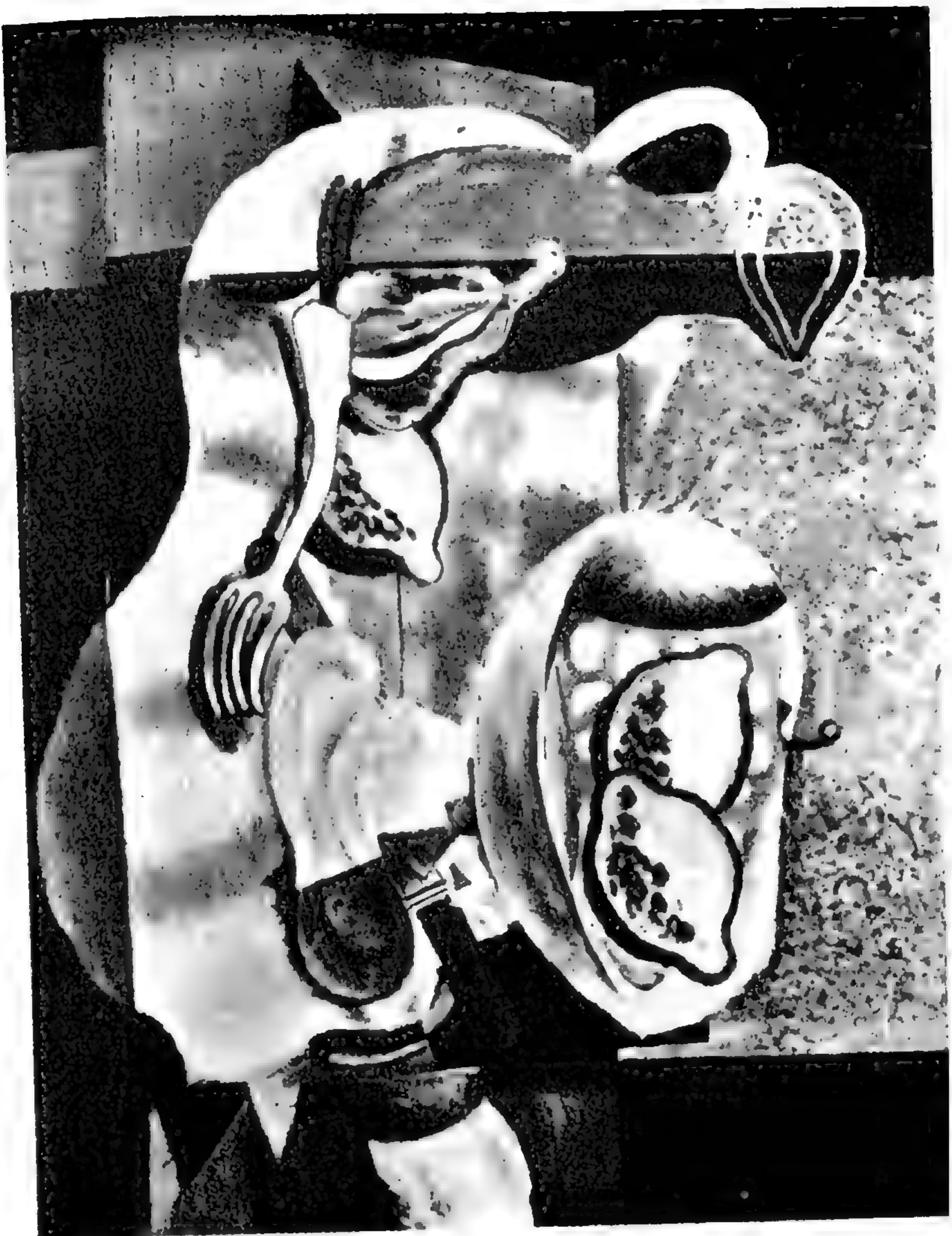
١٢ - ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠)

عارية ١٩٢٩

مجموعة رودلف فون سيمولين



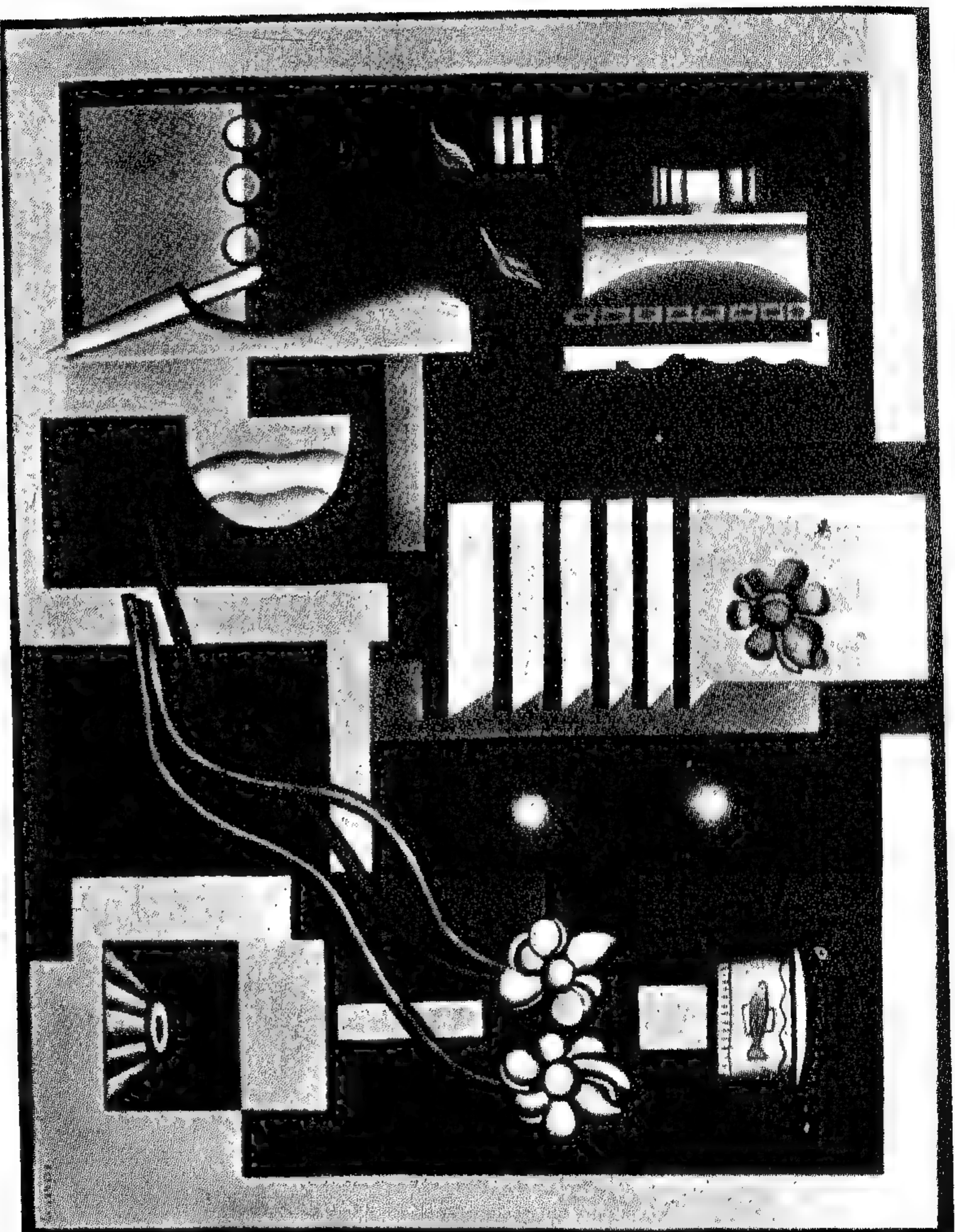
١٣ - جاك ليشيتير (ولد ١٨٩١)
امراة وجيتار - جرانيت ١٩٢٨



١٤ - جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣)

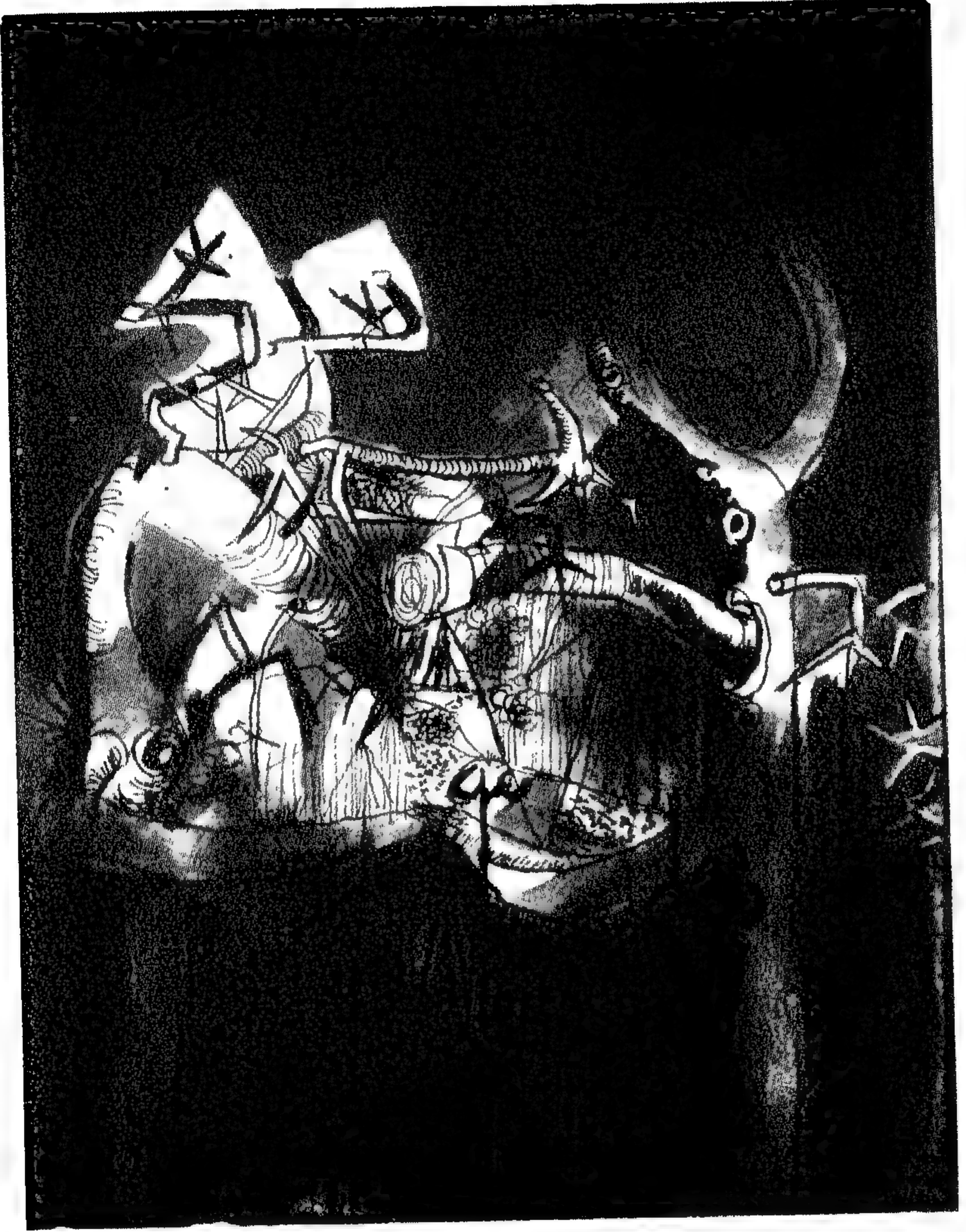
طبيعة صامتة (١٩٢٦)

مجموعة بول روزنبرغ



۱۵ - فرناند لیجیه (۱۸۸۱ - ۱۹۵۵)

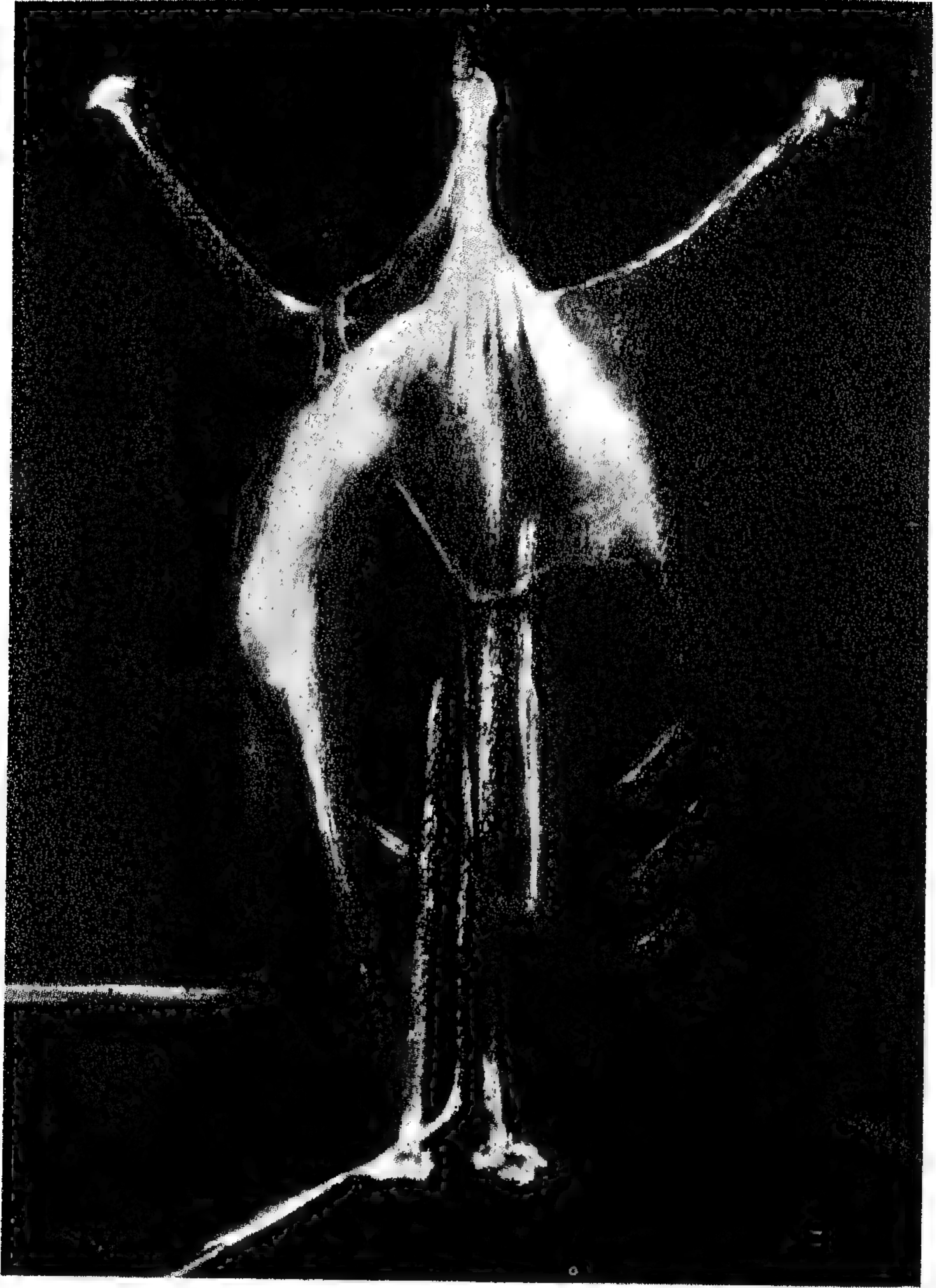
تكوين ۱۹۲۷



١٦ - جراهام سوذرلاند (ولد ١٩٠٣)

أشواك - ألوان مائية ١٩٤٥

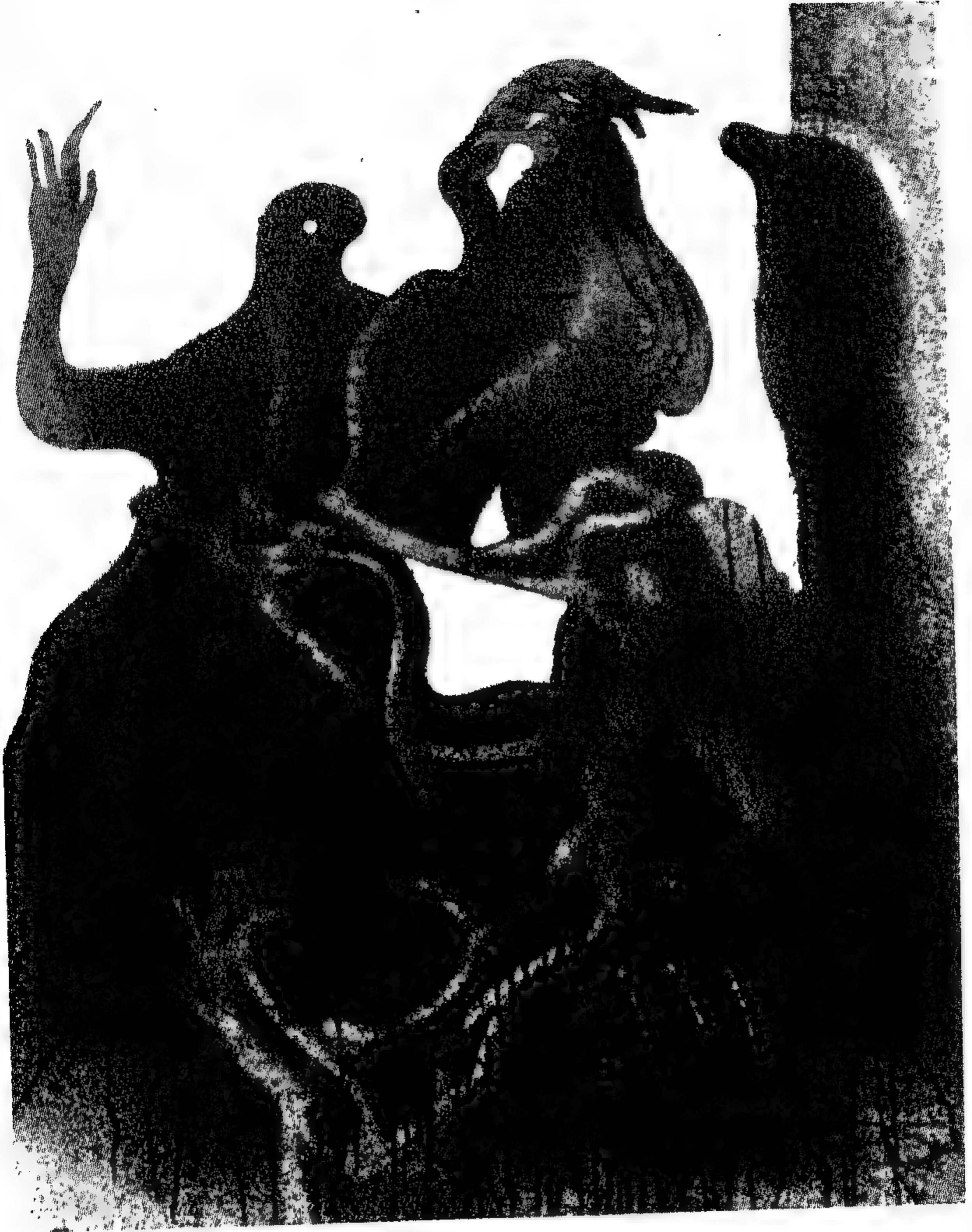
المجلس البريطاني - لندن



١٧ - فرنسيس بيكون (ولد ١٩٠٩)

الصلب ١٩٣٣

تصوير صالة مايور



١٨ - ماكس ارنست (ولد ١٨٩١)
زوج لأشكال حيوانية في حالة حمل ١٩٣٣



۱۹ - بابلو بيكاسو (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳)

رأس سیده ۱۹۳۲

مجلس الفنون لبريطانيا العظمى

تصوير چون هدیچیکو



٢٠ - مارينو ماريني (ولد ١٩٠١)

راكب الحصان ١٩٤٧

صالة تيت



٢١ - هنري مور (ولد ١٨٩٨)

ملك وملكة ١٩٥٢ - ١٩٥٣

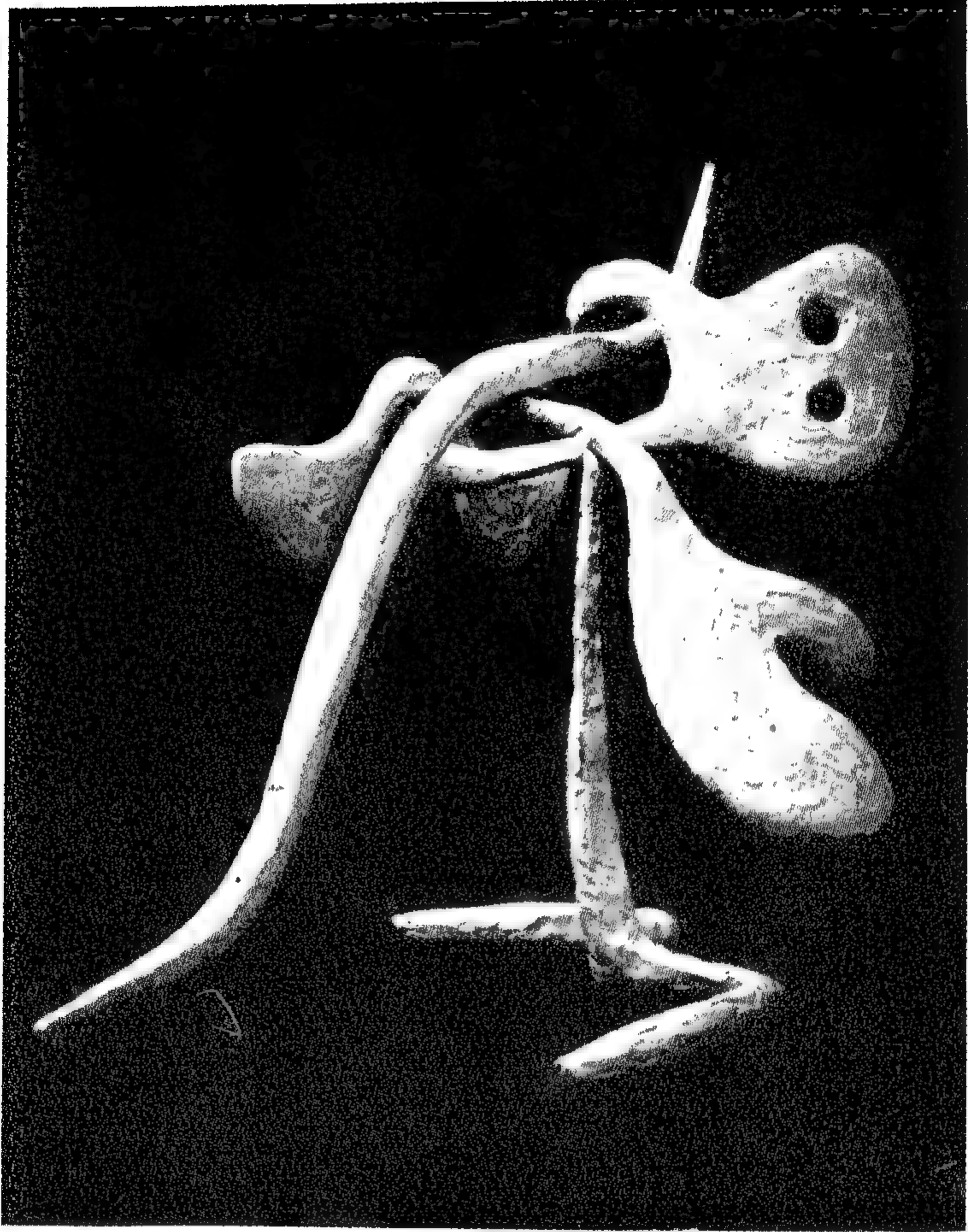
مجموعة كيزوتيش ، جليكين



٢٢ - جون ميرو (ولد ١٨٩٣)

سيدة جالسة ١٩٣٢

مجموعة جيمس جونسون سويني ، نيويورك



٢٣ - ألكساندر كالدر (ولد ١٨٩٨)

أخطبوط ١٩٤٤



۲۴- هانز آرپ (۱۸۸۷ - ۱۹۶۶)

جدع ۱۹۳۴



۲۵ - هنری مور

جسم مستقل ، پروتز ۱۹۵۳ - ۱۹۵۴



٢٦ - پابلو پيكاسو

ذات المروحة ١٩٠٨

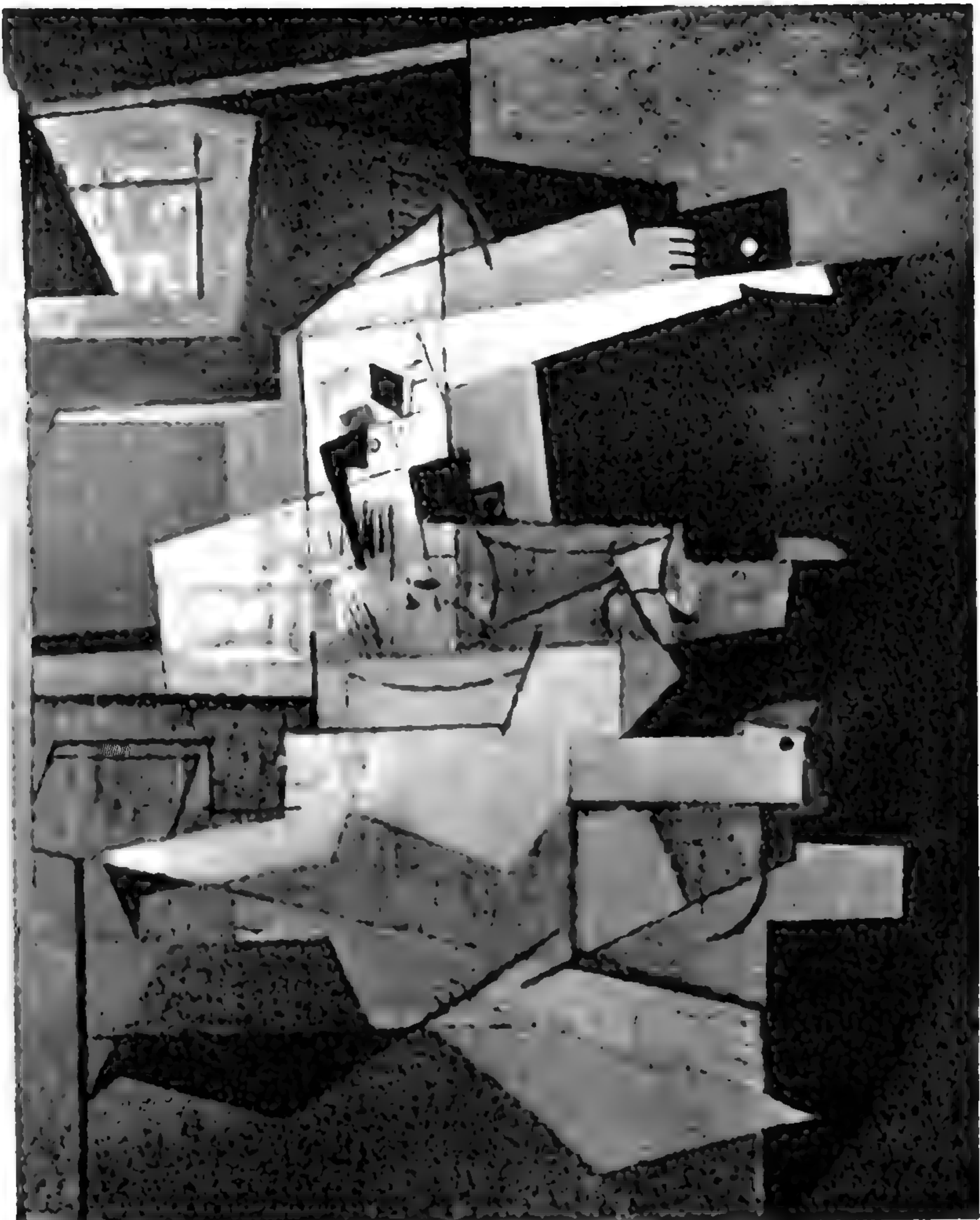
هيرميتاج - ليننجراد



٢٧ - پابلو پيكاسو

صورة فولار ١٩٠٩ - ١٩١٠

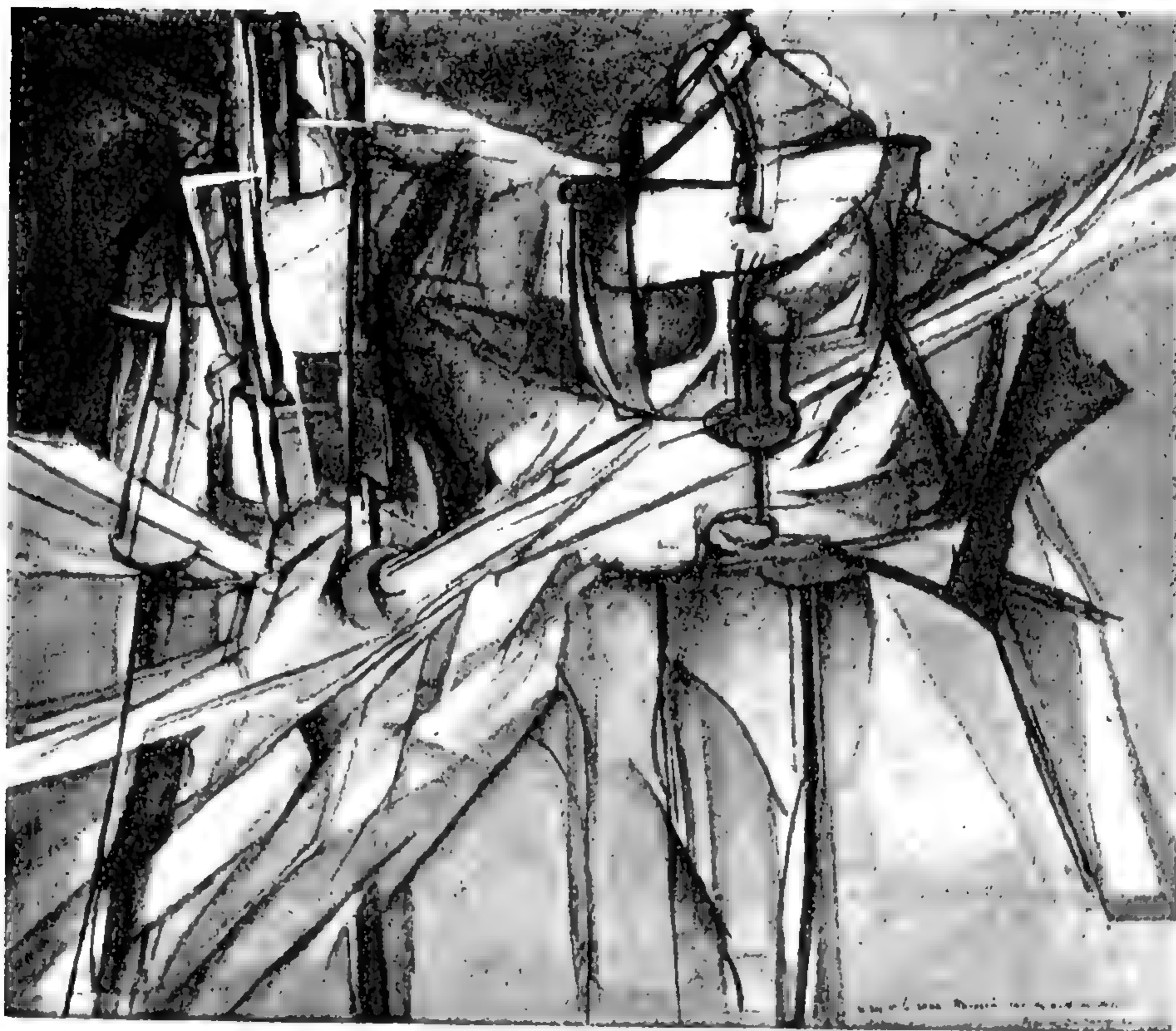
متحف بوشكين ، موسكو



۲۸ - لوئیس مارکوزی (۱۸۸۳ - ۱۹۴۱)

شخصیات حول میز ۱۹۳۰

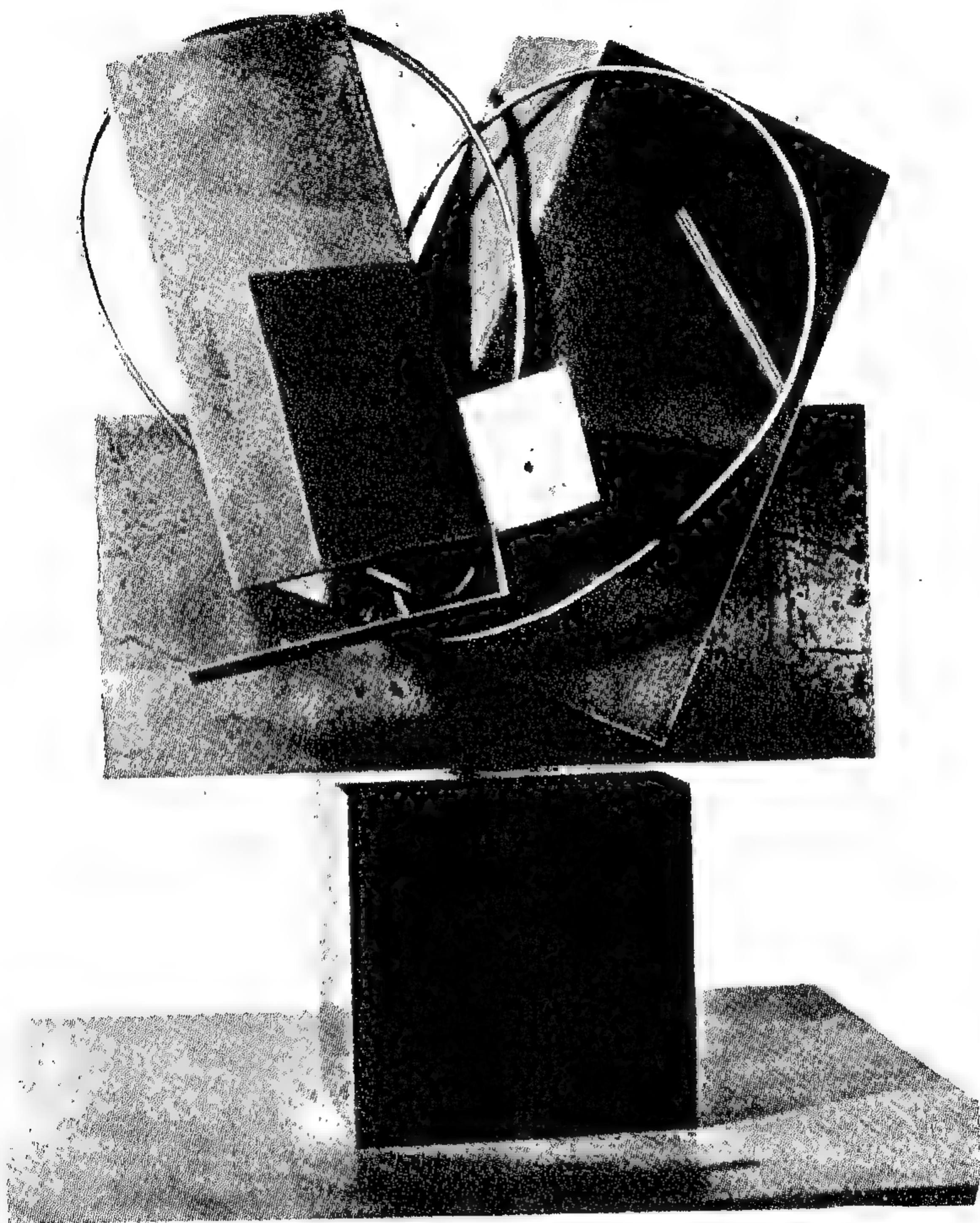
موزه مونیخ - آلمان



٢٩ - مارسيل دوشام (ولد ١٨٨٧)

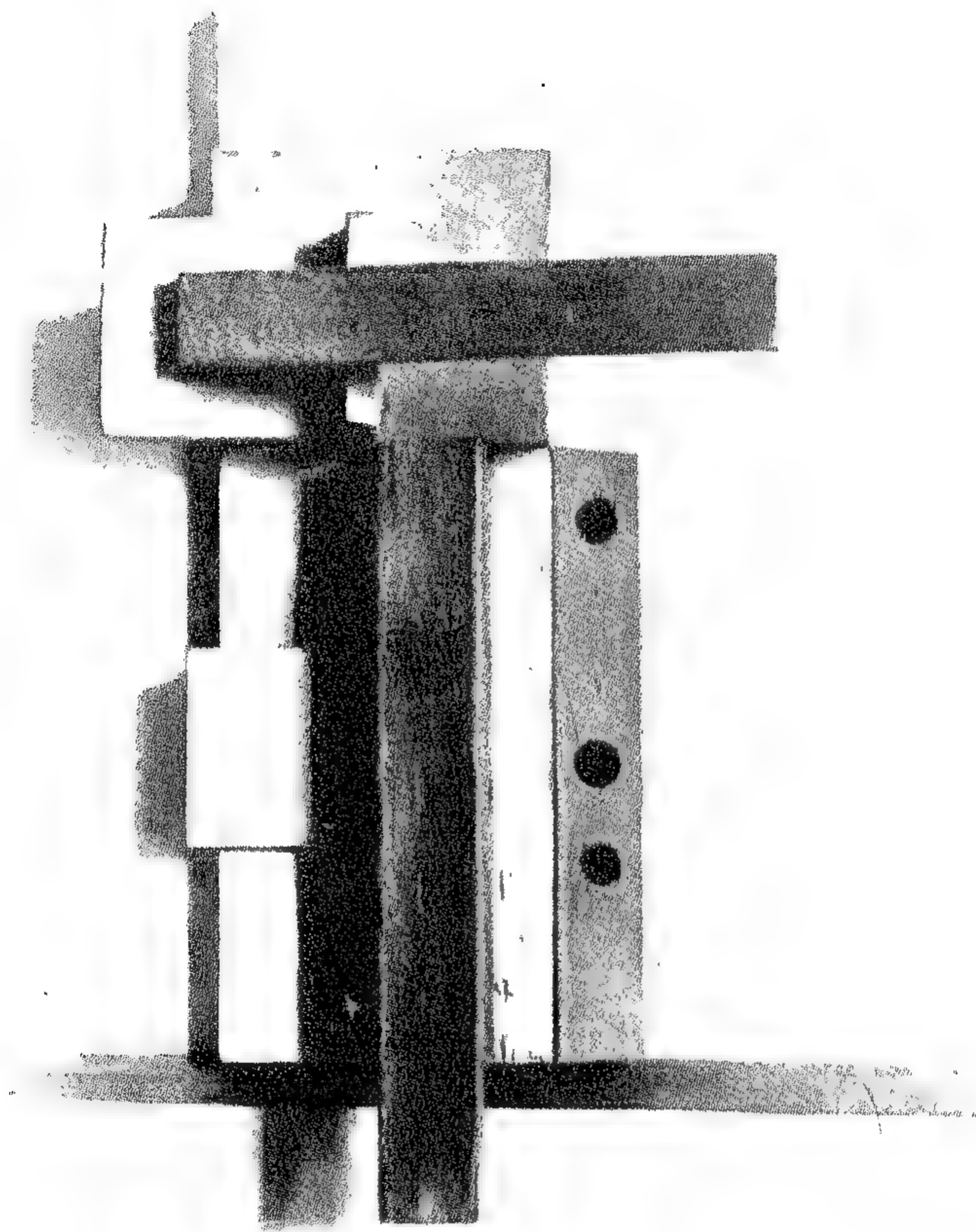
الملك والملكة والعاريات ١٩١٢

متحف فيلادلفيا للفنون (مجموعة ارنسبرج)



۳۰ - جونزاليز (۱۸۷۶ - ۱۹۴۲)

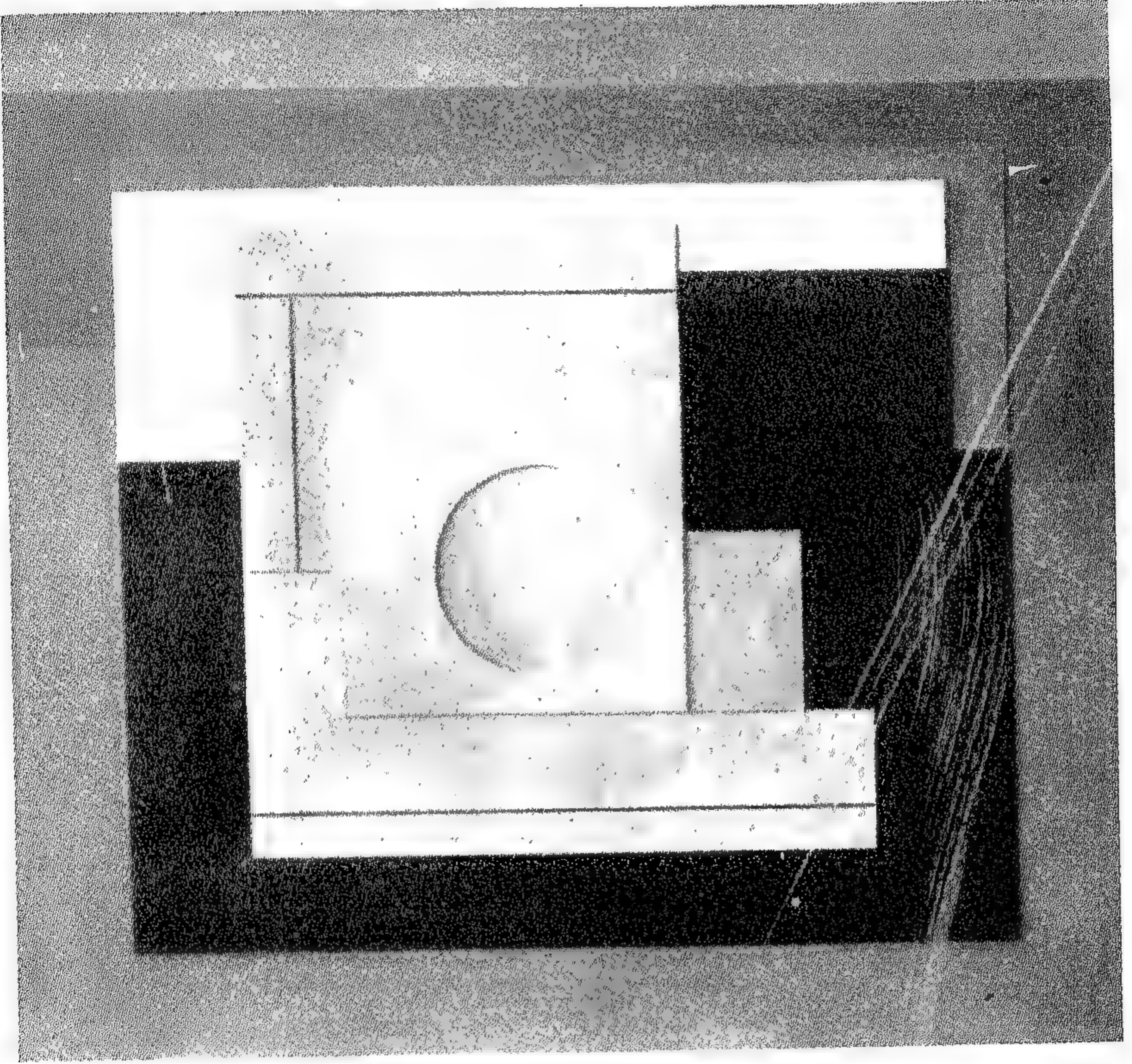
تكوين ۱۹۳۱



٣١ - كورت شقيرتز (١٨٨٧ - ١٩٤٧)

صورة الوردة الداكنة ١٩٣٢

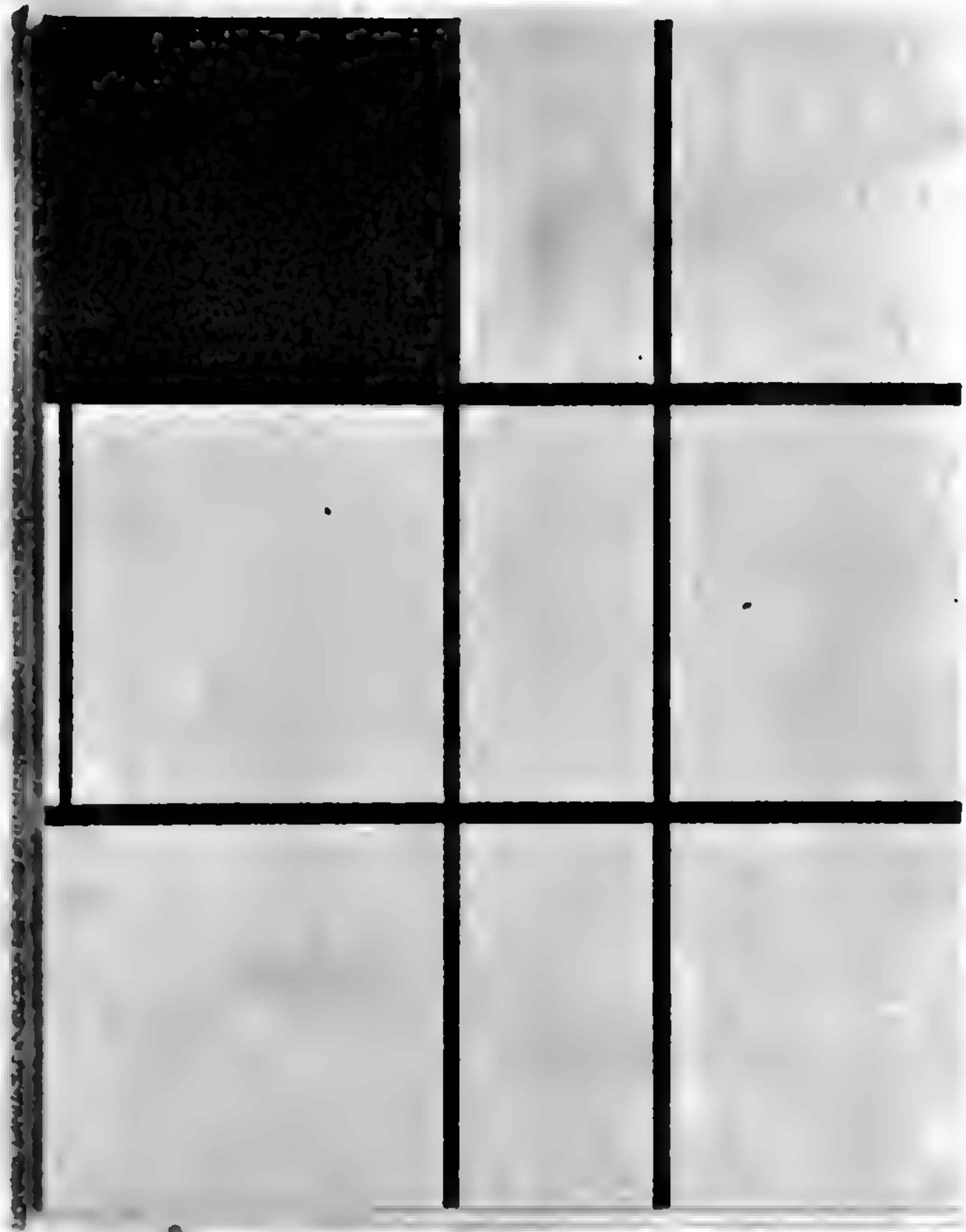
متحف الفنون ، هانوفر



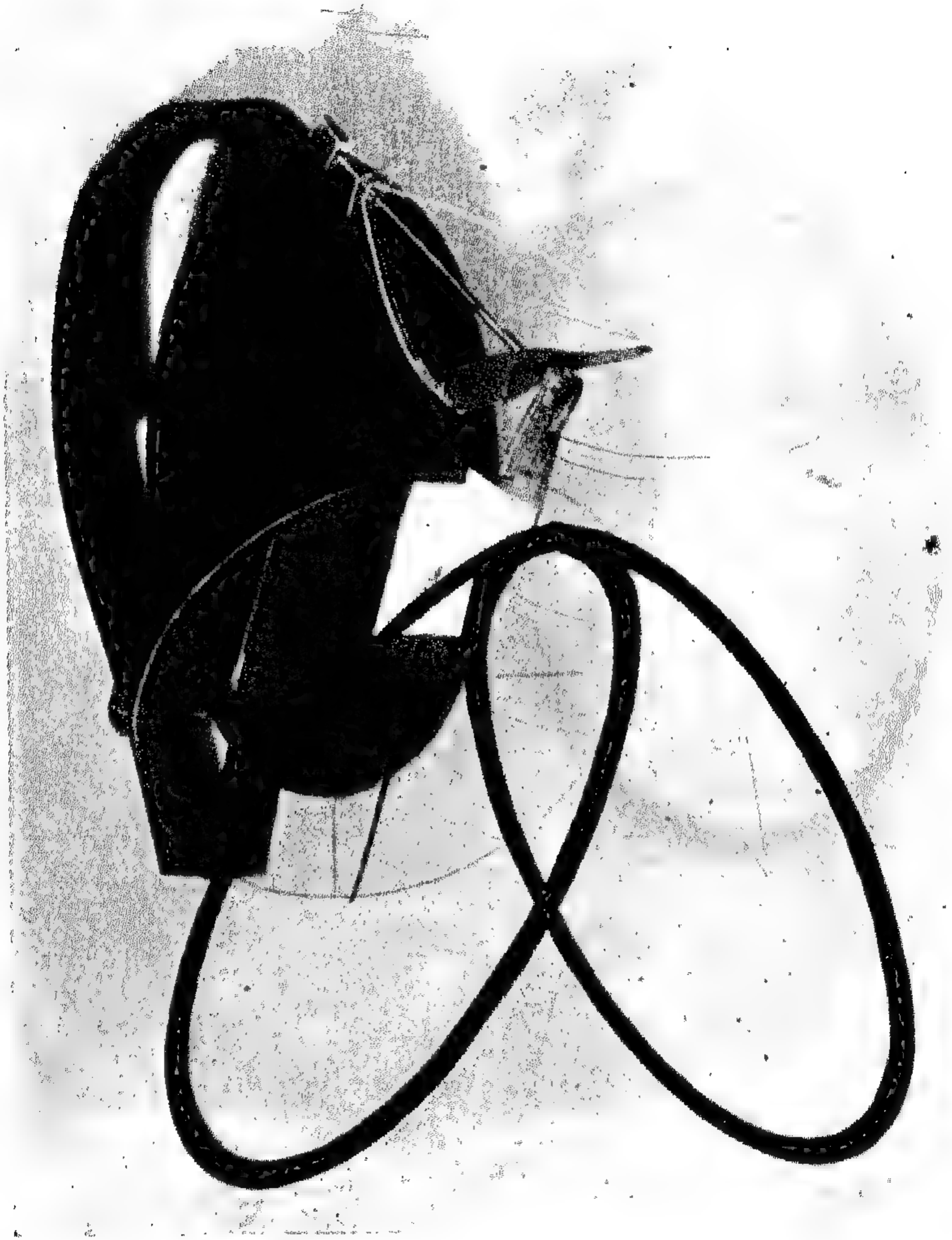
٣٢ - بن نيكلسون (ولد ١٨٩٤)

لوحة بارزة ملونة ١٩٤٤ - ١٩٤٥

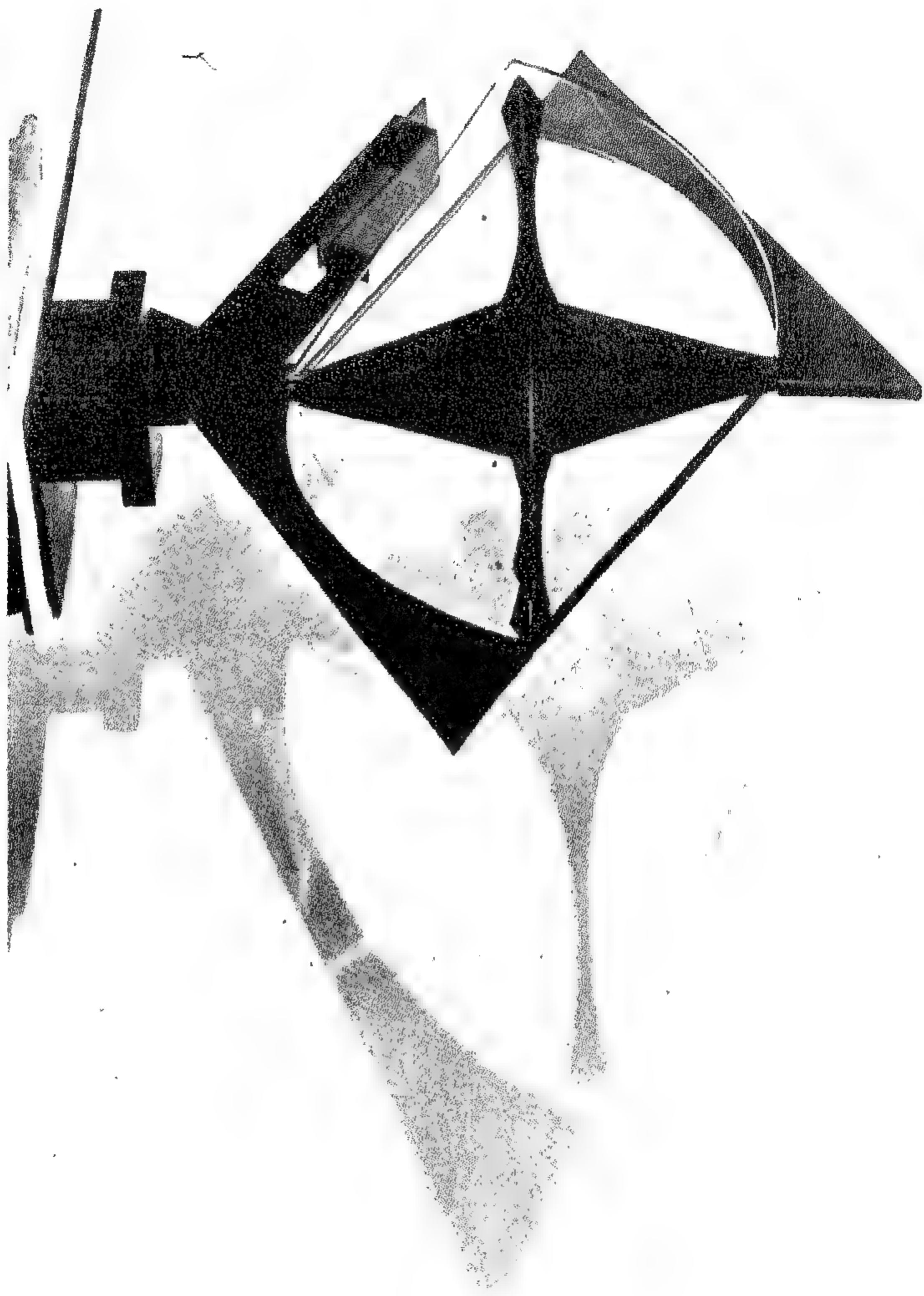
مجموعة مرجريت جاردنر



٣٣ - بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤)
تكوين الباء اللاتينية باللون الأحمر ١٩٣٥
مجموعة الآنة هيلين سوزر لاند



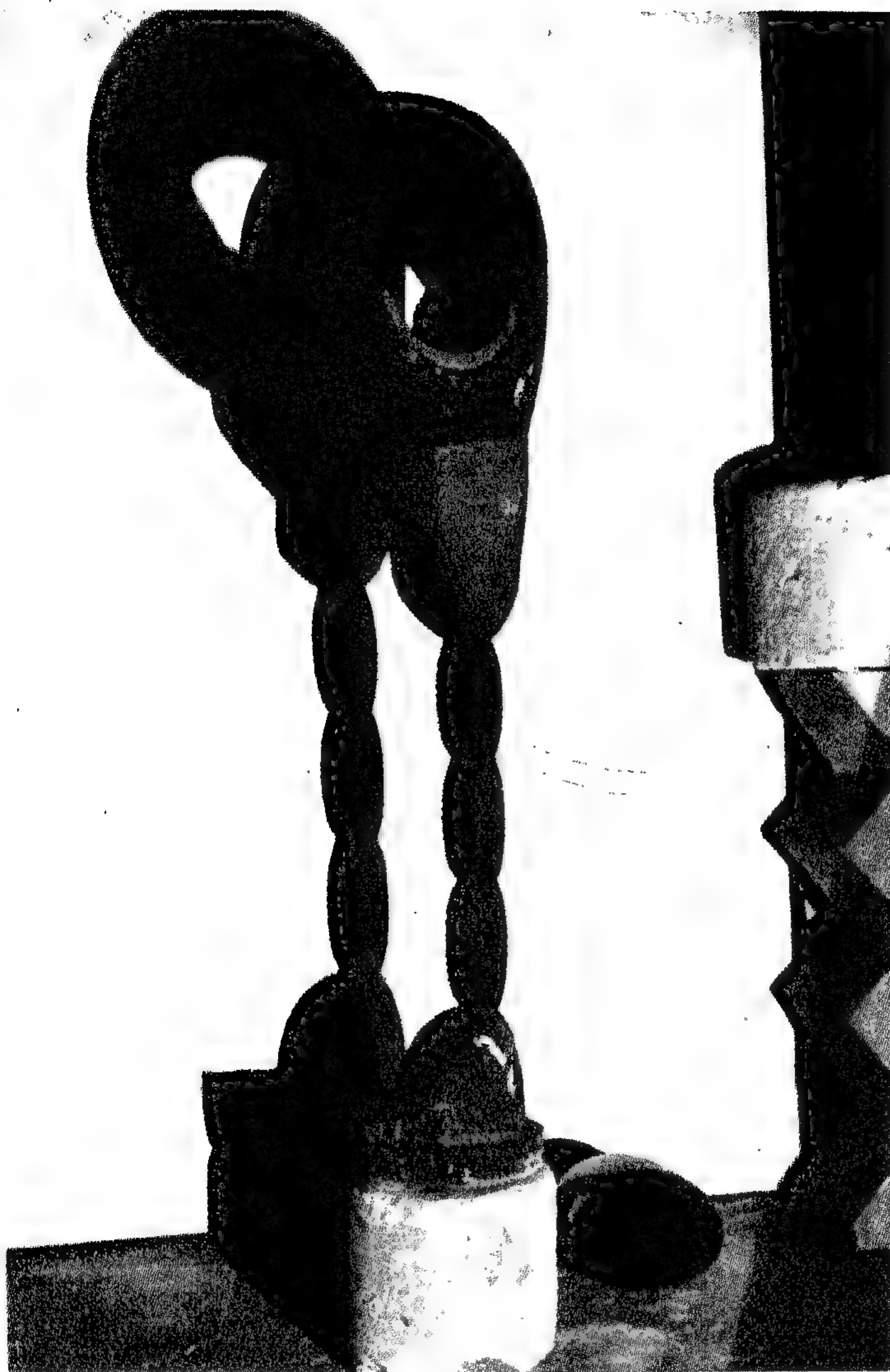
۳۴ - نعيم جابو (ولد ۱۸۹۴)
إنشاء باريس ۱۹۳۳



۳۵ - أنطوان بيشنر (۱۸۸۶ - ۱۹۶۲)

إنشاء منحرف ۱۹۳۴

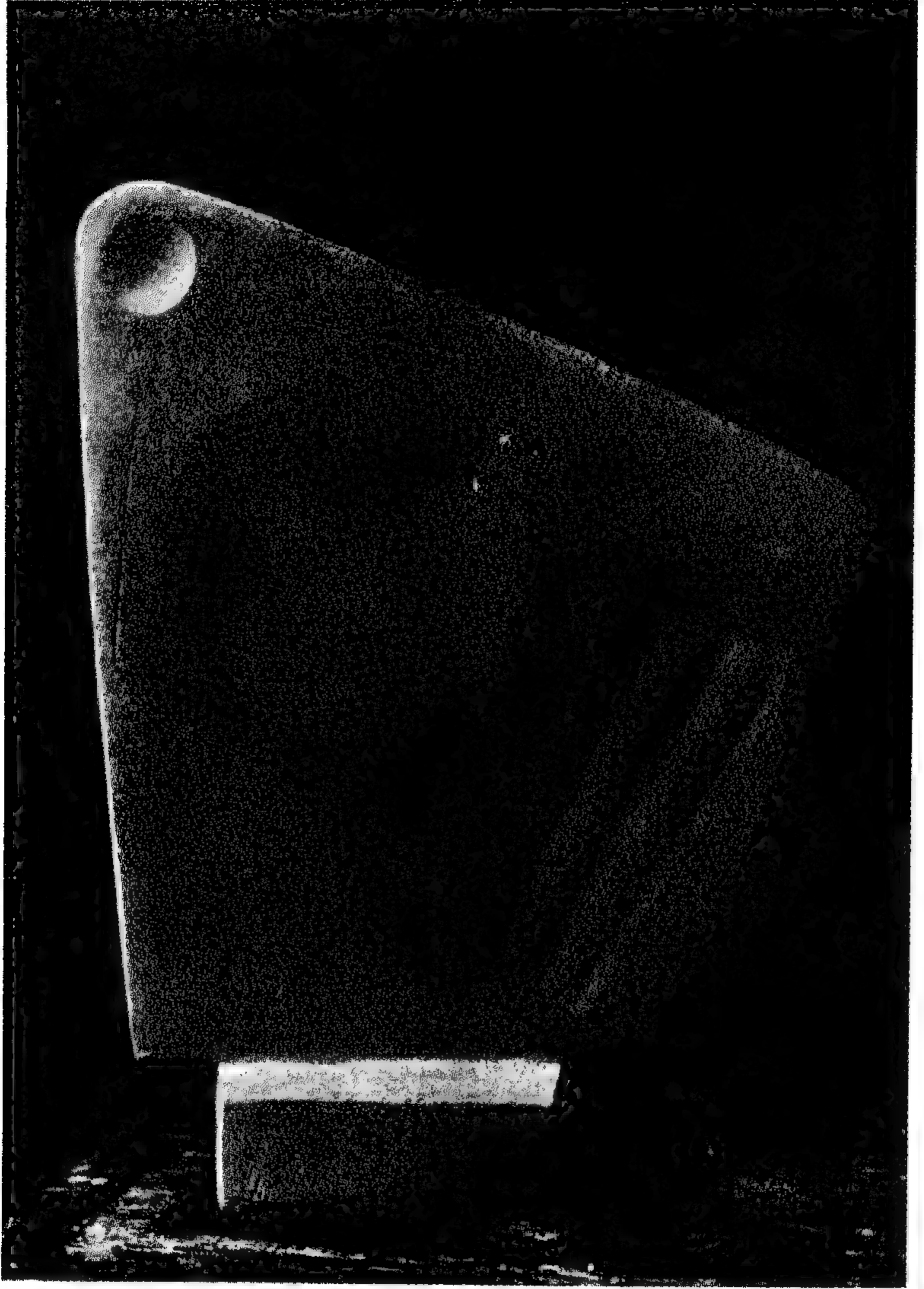
تصویر سیمو - پاریس



۳۶ - قسطنطين برانکوزی (۱۸۷۶ - ۱۹۵۷)

سقراط . خشب

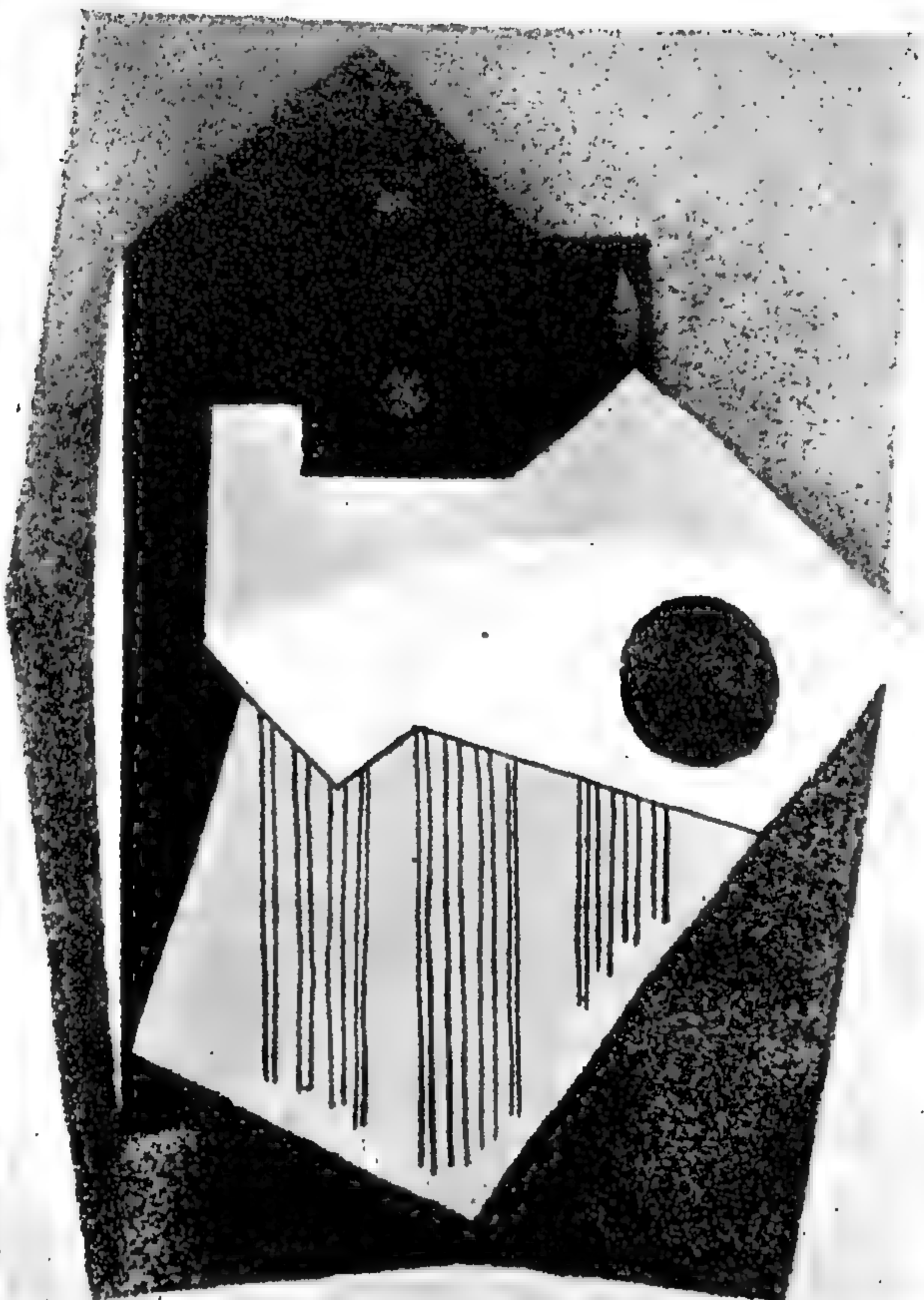
متحف الفن الحديث ، نيويورك



٣٧ - البيرتو جاكومى (١٩٠١ - ١٩٦٦)

شخصية ١٩٣٥

مجموعة م. د. هوايت



٣٨ - پابلو پيكاسو
الاستاع إلى الموسيقى ١٩٢٣



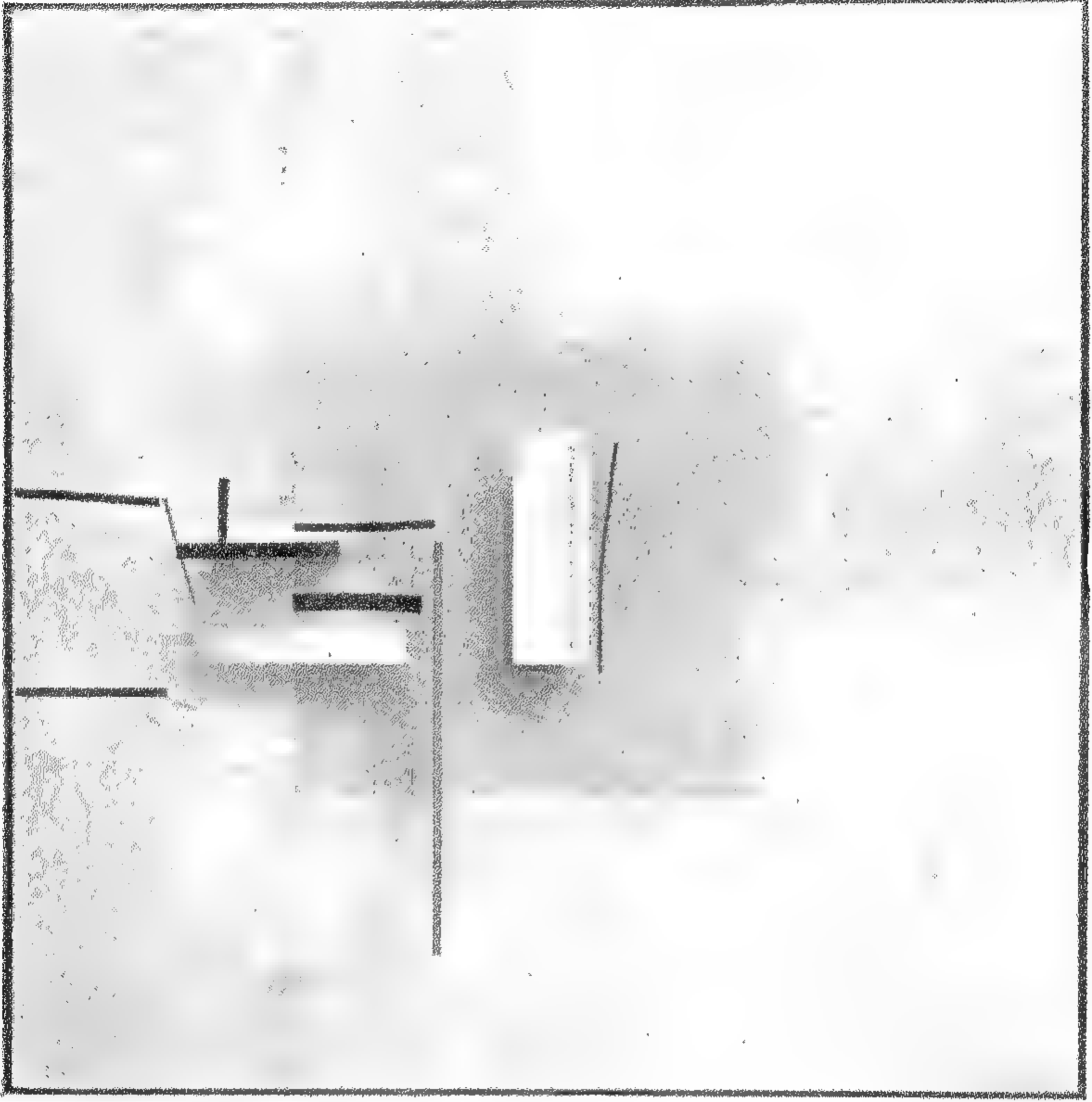
٣٩ - باربارا هيبورث (ولدت ١٩٠٣)

نحت . خشب ملون ١٩٤٤

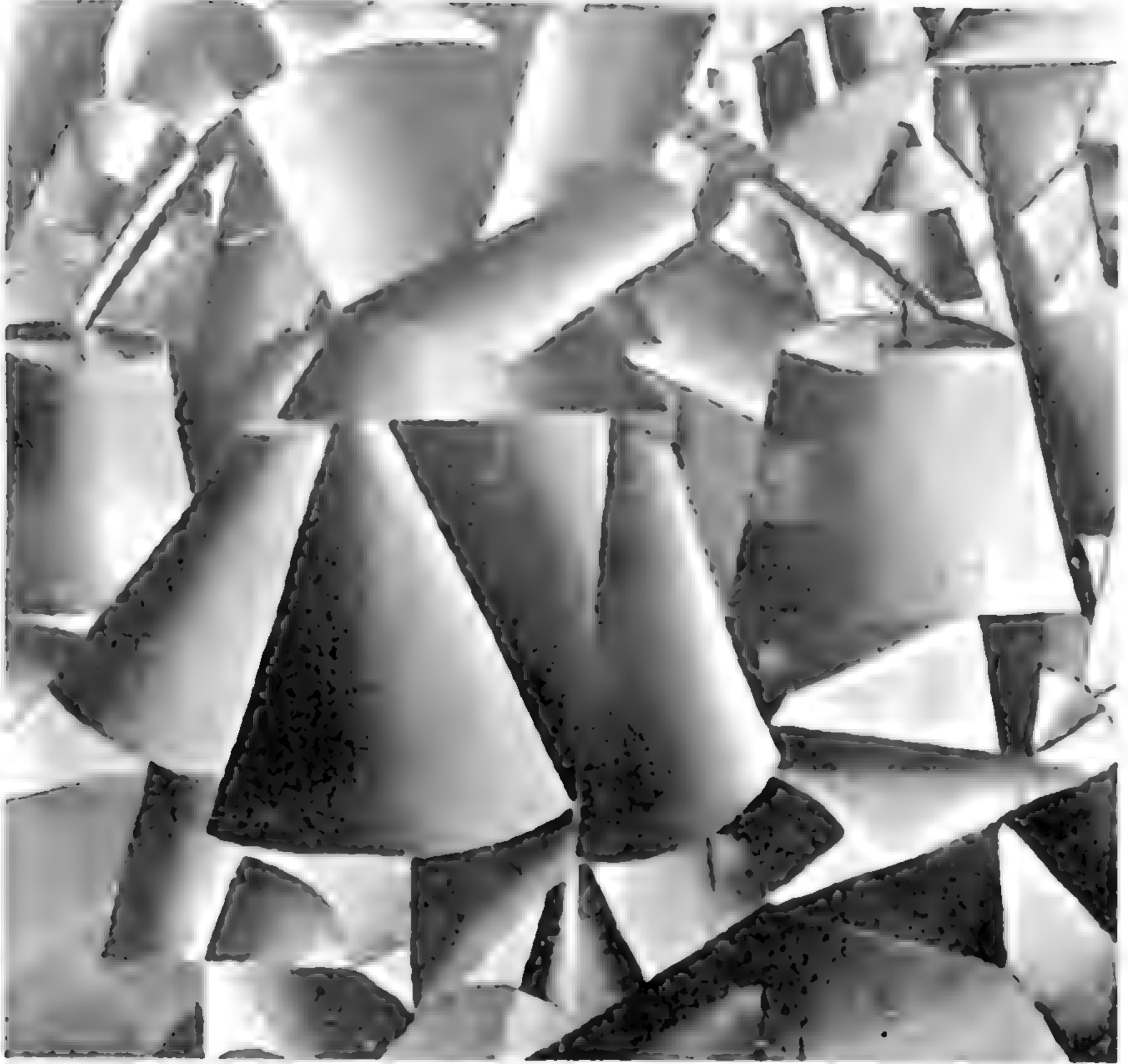
مجموعة اثلي هافدن



٤٠ - إيل لستزكي (١٨٩٠ - ١٩٤١)
تاتلان يعمل في التمثال الدولي الثالث
مجموعة اريك استوريك



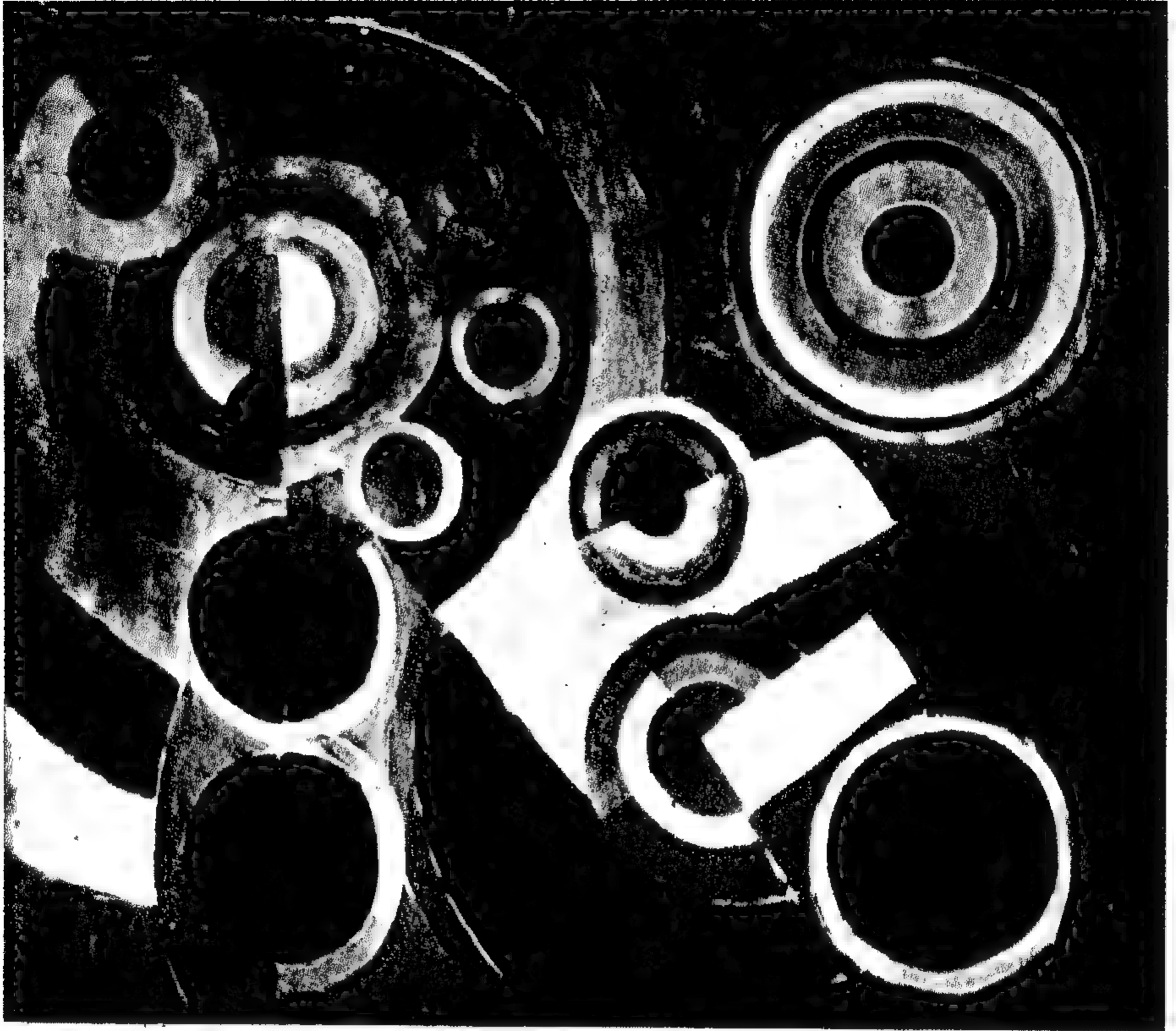
٤١ - فكتور يازمور (ولد ١٩٠٨)
إنشاء مركب ١٩٦٥ - ١٩٦٦
صالة تيت



٤٢ - كازيمير مالفتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥)

امراة تحمل الدلاء : تنسيق ديناميكي ١٩١٢

متحف الفن الحديث ، نيويورك .



٤٣ - روبرت ديلوني (١٨٨٥ - ١٩٤١)

أسطورة . لوحة حائطية ١٩٣٢



٤٤ - چوان جريس (١٨٨٧ - ١٩٣٧)

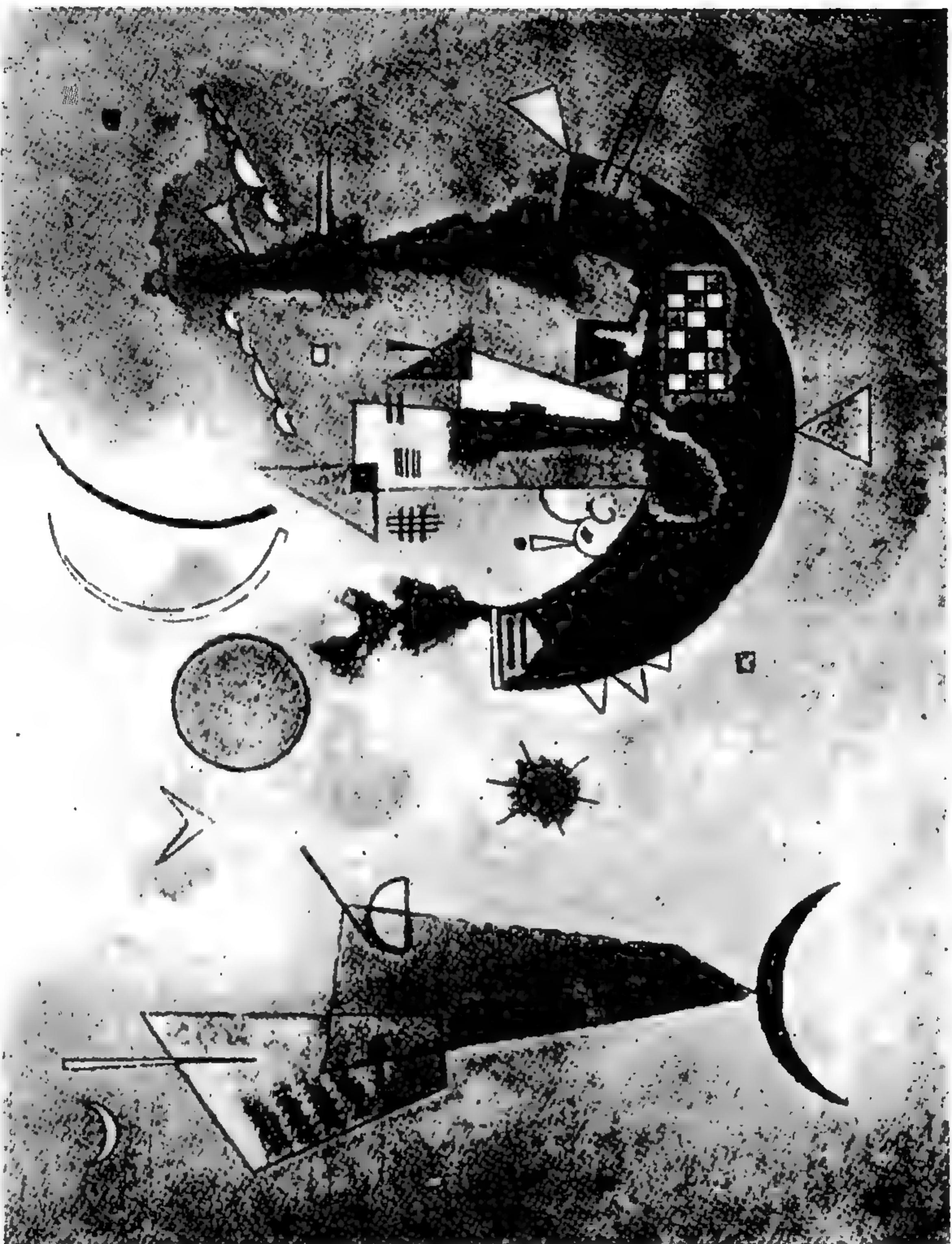
مهرج مع الجيتار ١٩٣٥

شركة مارلبورو للفن الجميل يمتد ، لندن



٤٥ - ألبرت جليزيس (١٨٨١ - ١٩٥٣)

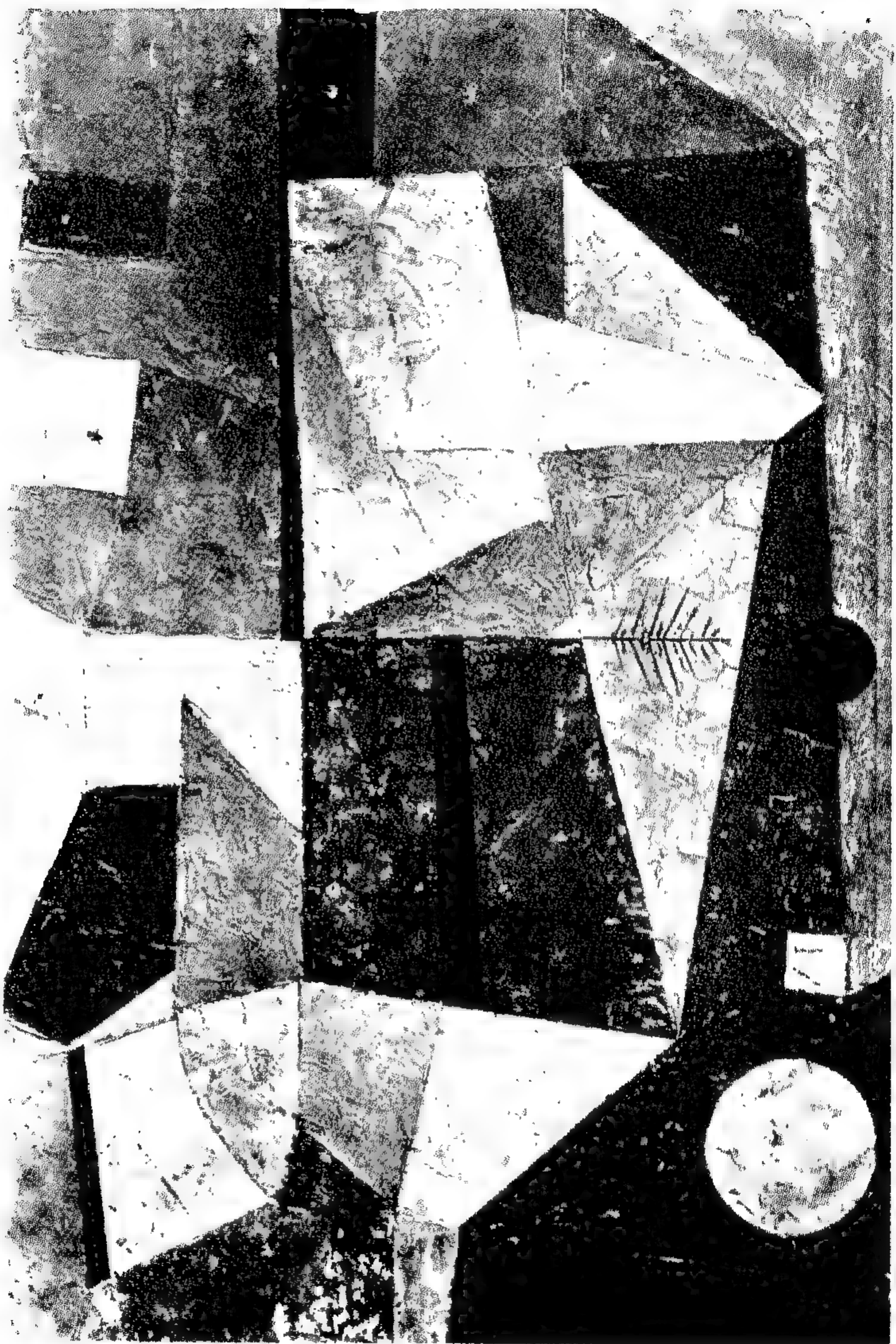
تكوين



۴۶ - فاسیلی کاندینسکی (۱۸۸۶ - ۱۹۴۴)

له وعلیه ۱۹۲۹

منحف جاجیم ، نیویورک



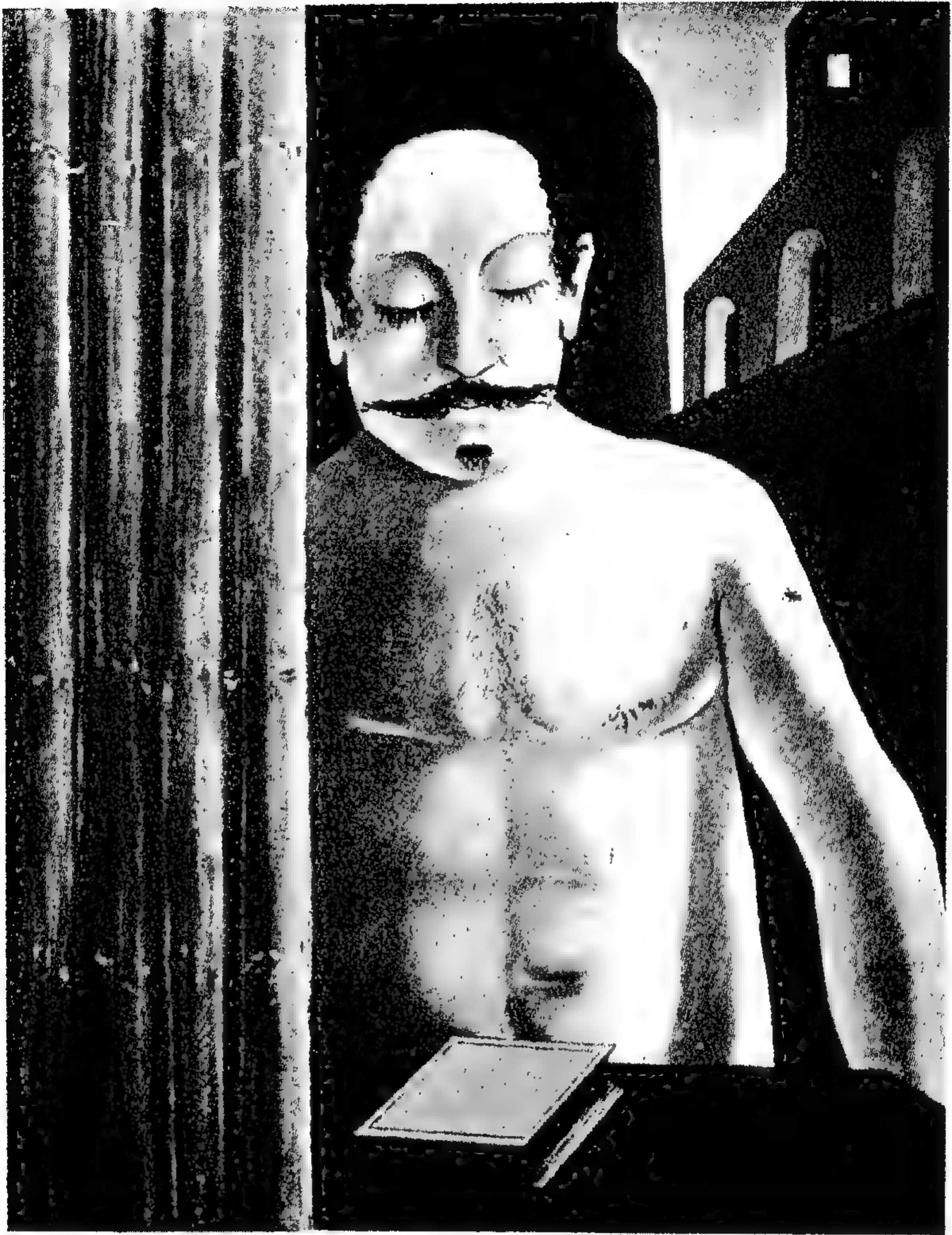
۴۷- بول کلی (۱۸۷۹-۱۹۴۰)
منظر جبلی منہج ۱۹۲۹



٤٨ - مارك شاجال (ولد ١٨٨٧)

ليلك فوق النهر ١٩٣١

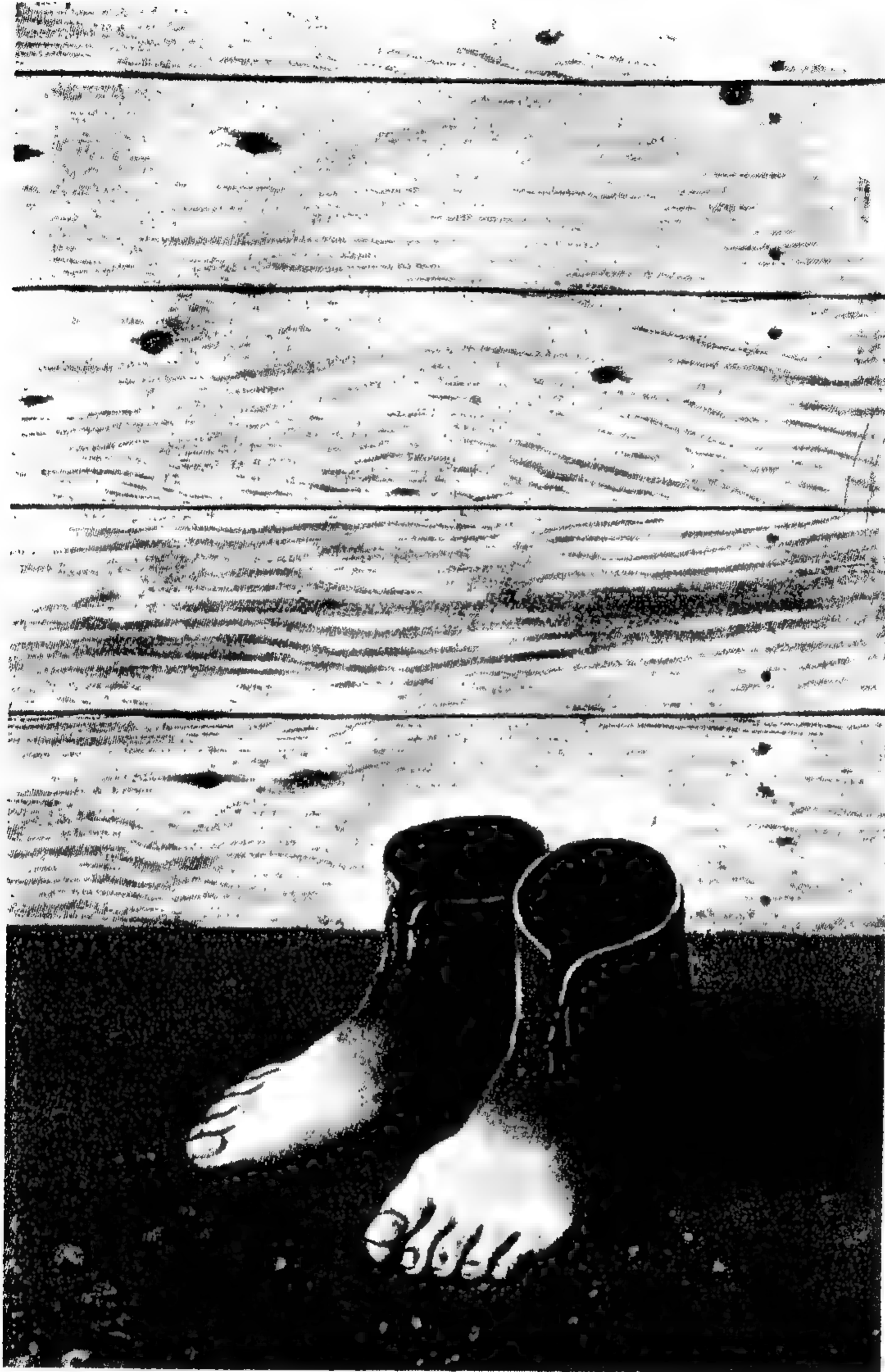
مجموعة جوزيف اشتربرج ، هوليود



٤٩ - جيورجيو دي كيركو (ولد ١٨٨٨)

منح الطفل ١٩١٤

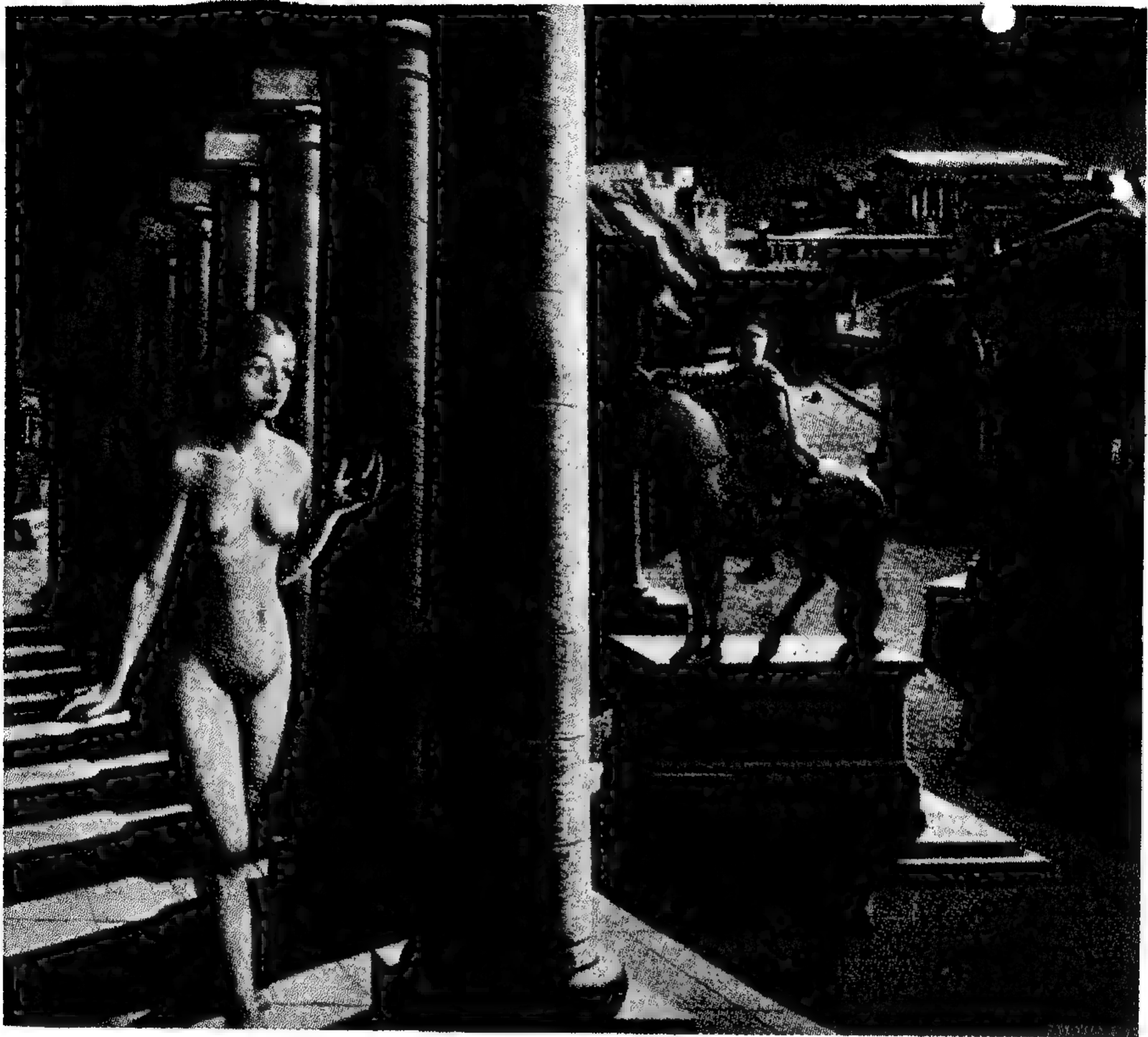
مجموعة أندريه بریتون



٥٠ - رينه ماجريت (ولد ١٨٩٨)

القالب الأحمر ١٩٣٥

مجموعة كلود اشباك



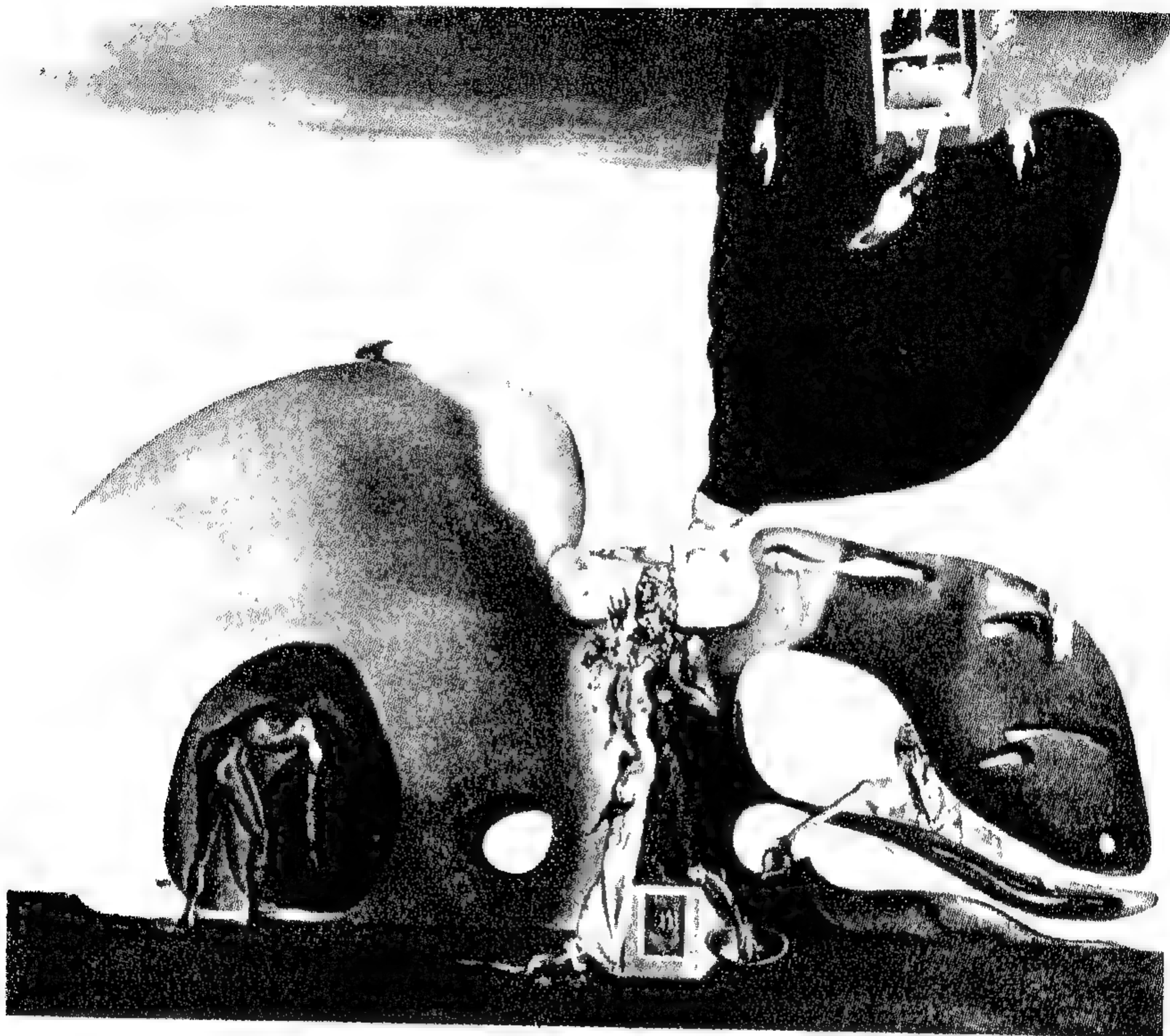
٥١- بول دلقو (ولد ١٨٩٨)

السجين ١٩٤٢

مجموعة فان هيك



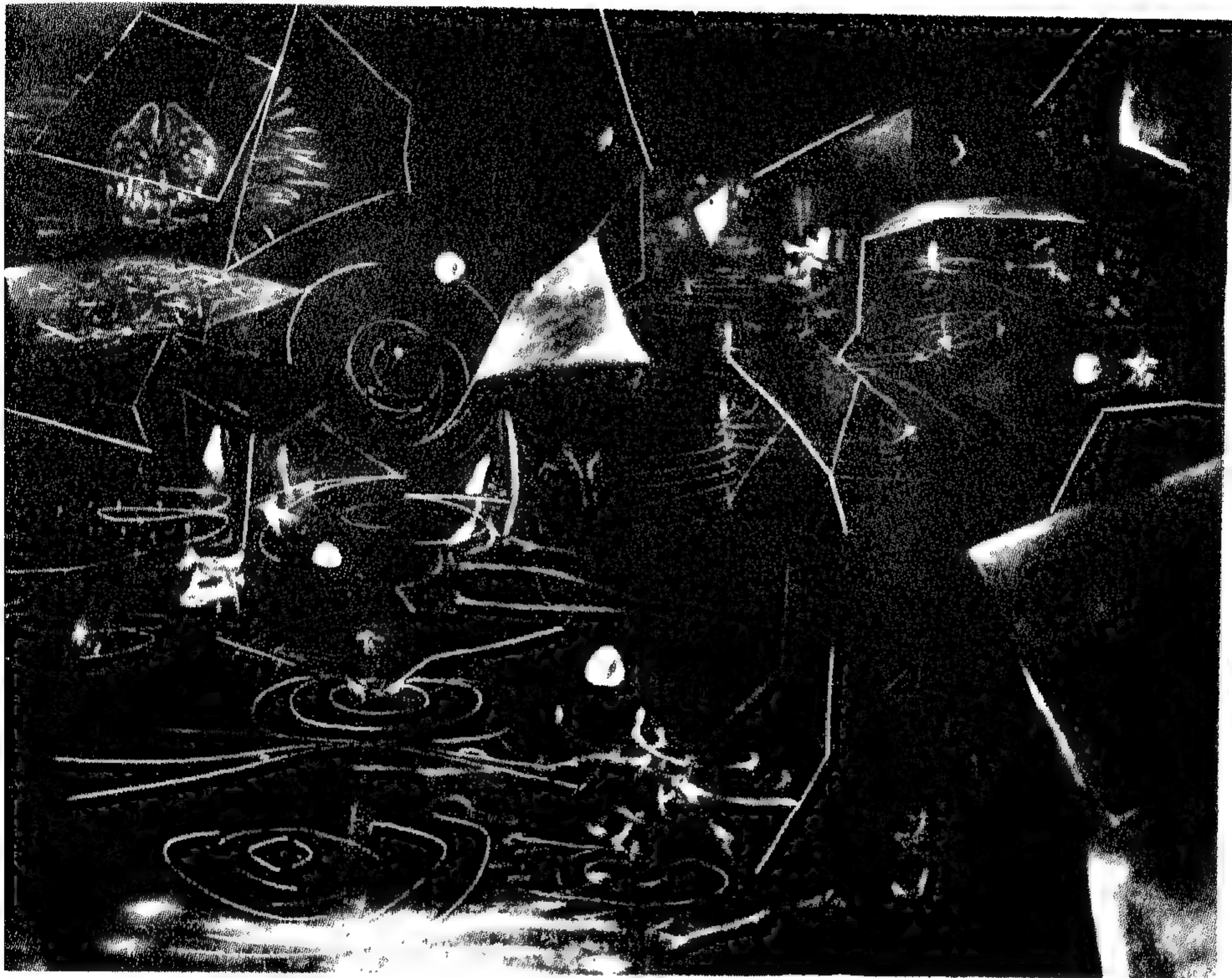
٥٢ - أنلريه ماسون (ولد ١٨٩٦)
معركة الأسعك ١٩٣٨



۵۳ - سلفادور دالی (ولد ۱۹۰۴)

تکوین ۱۹۳۳

تصویر : مان رای



٥٤ - مٲى (سباستيان أنطونيو مٲى إشارون ، ولد ١٩١٢)

دونخات إيروس ١٩٤٤

متحف الفن الحديث ، نيويورك



۵۵ - آرشیل جورکی (۱۹۰۴ - ۱۹۴۸)

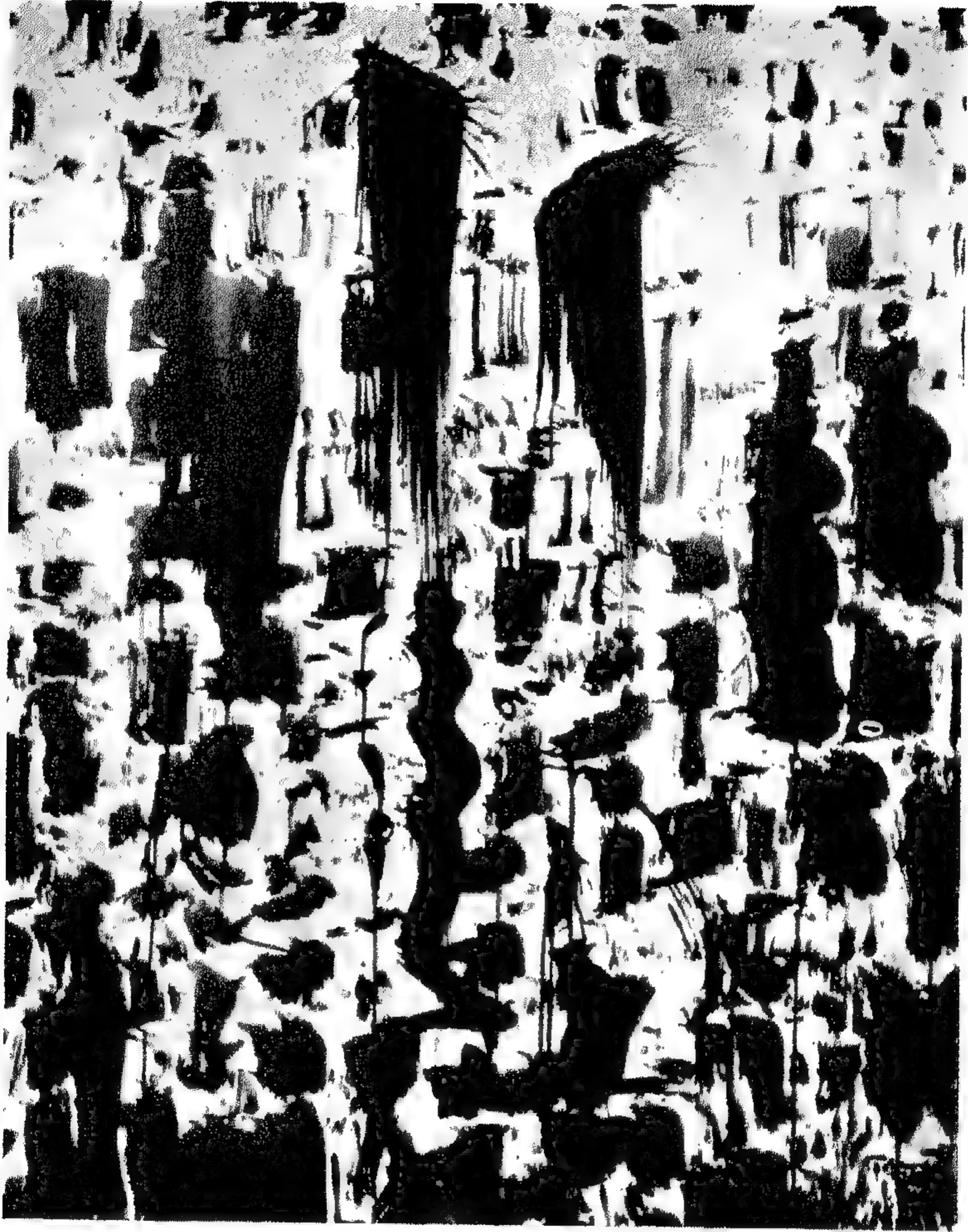
نفاذ صبر ۱۹۴۵

مجموعه مسز اینفر تانجوی



۵۶ - جاكسون پولاك (۱۹۱۲ - ۱۹۵۶)

طوطم (درس ۱) ۱۹۴۵



۵۷ - مارك توي (ولد ۱۸۹۰)

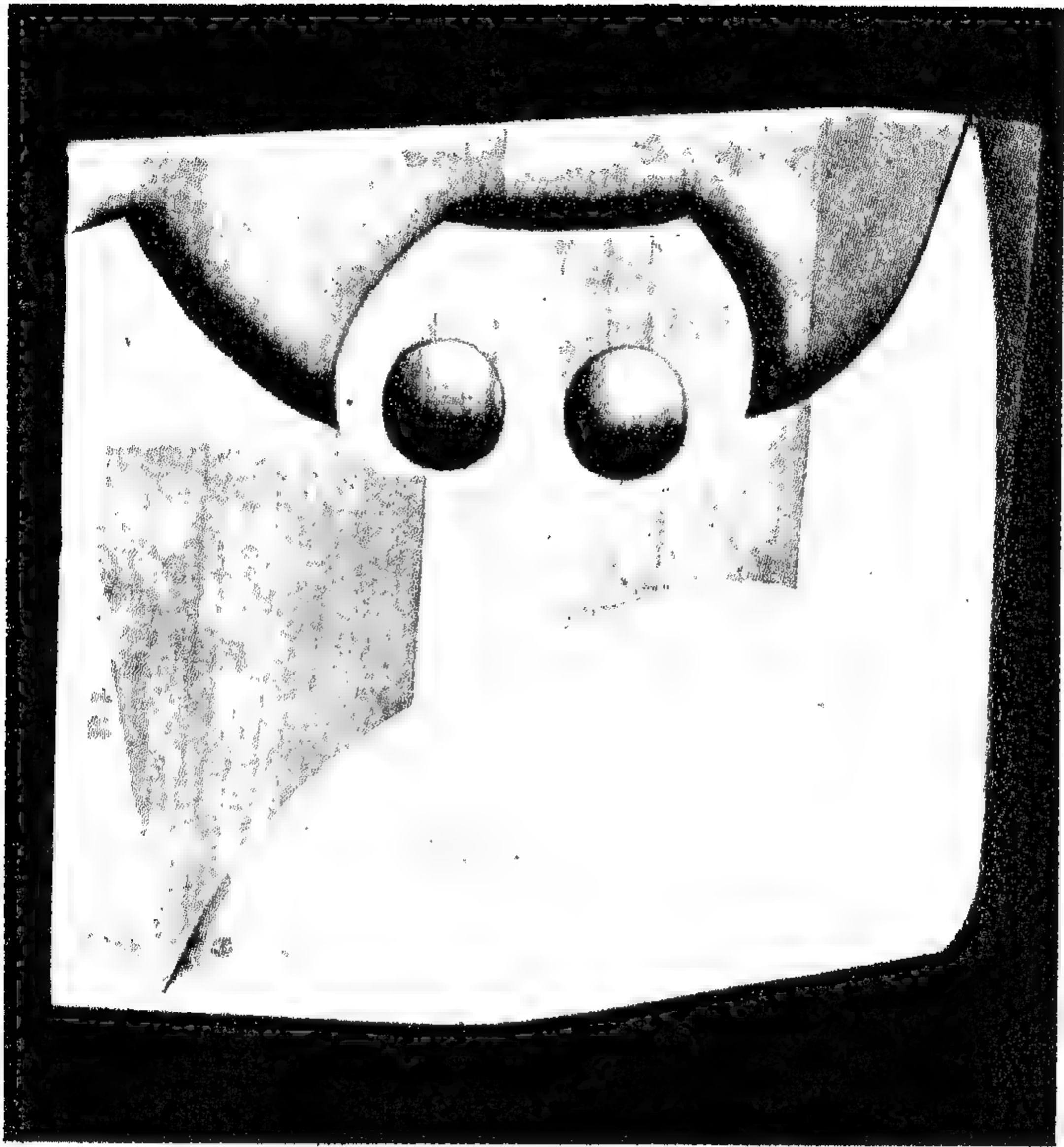
شعائر فضائية

تصوير اورتوم - روما



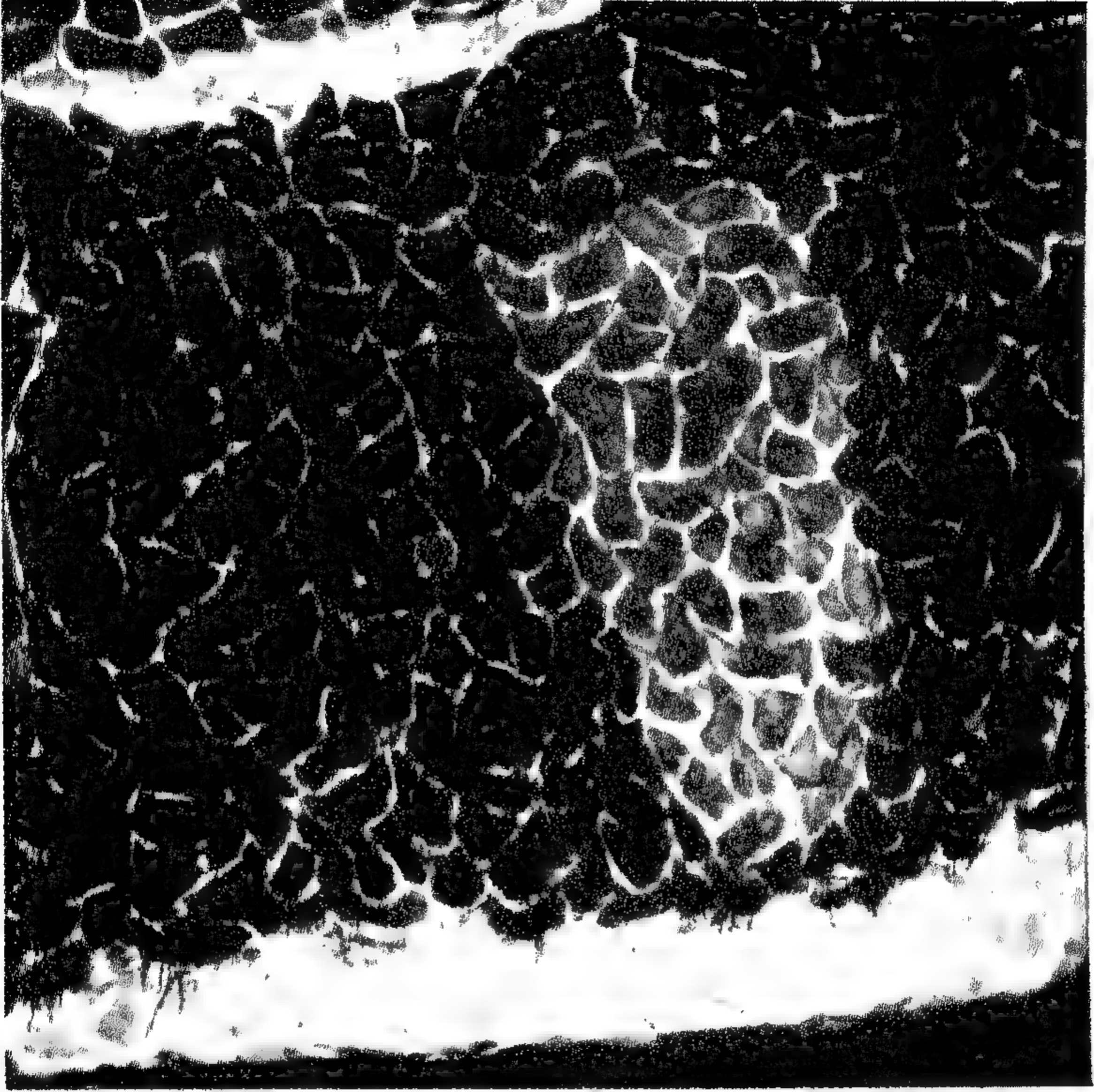
٥٨ - ايفز تانجوى (١٩٠٠ - ١٩٥٥)

انتراض الأنواع ١٩٣٦



۵۹ - هانز آرب

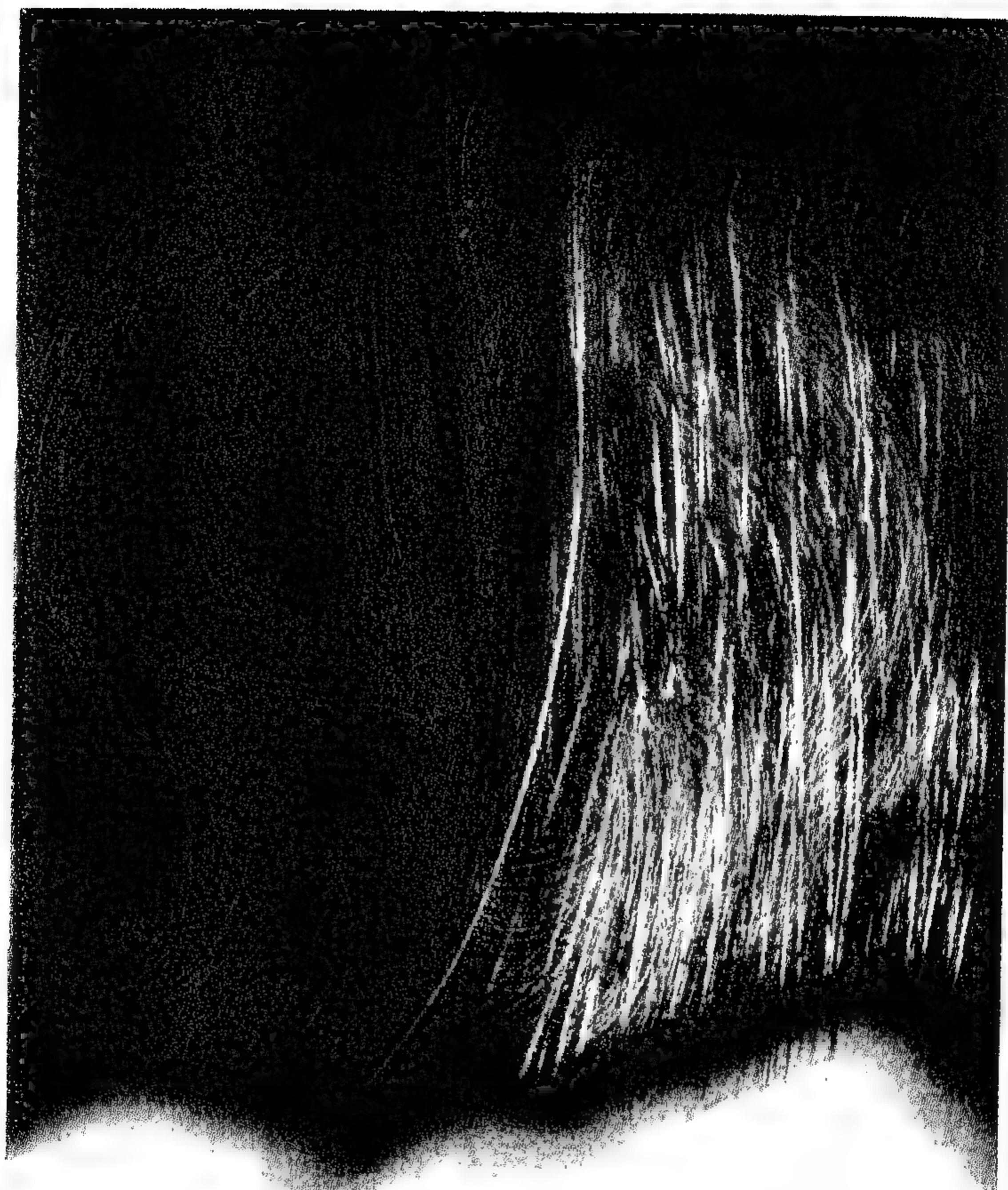
قناع ۱۹۳۱



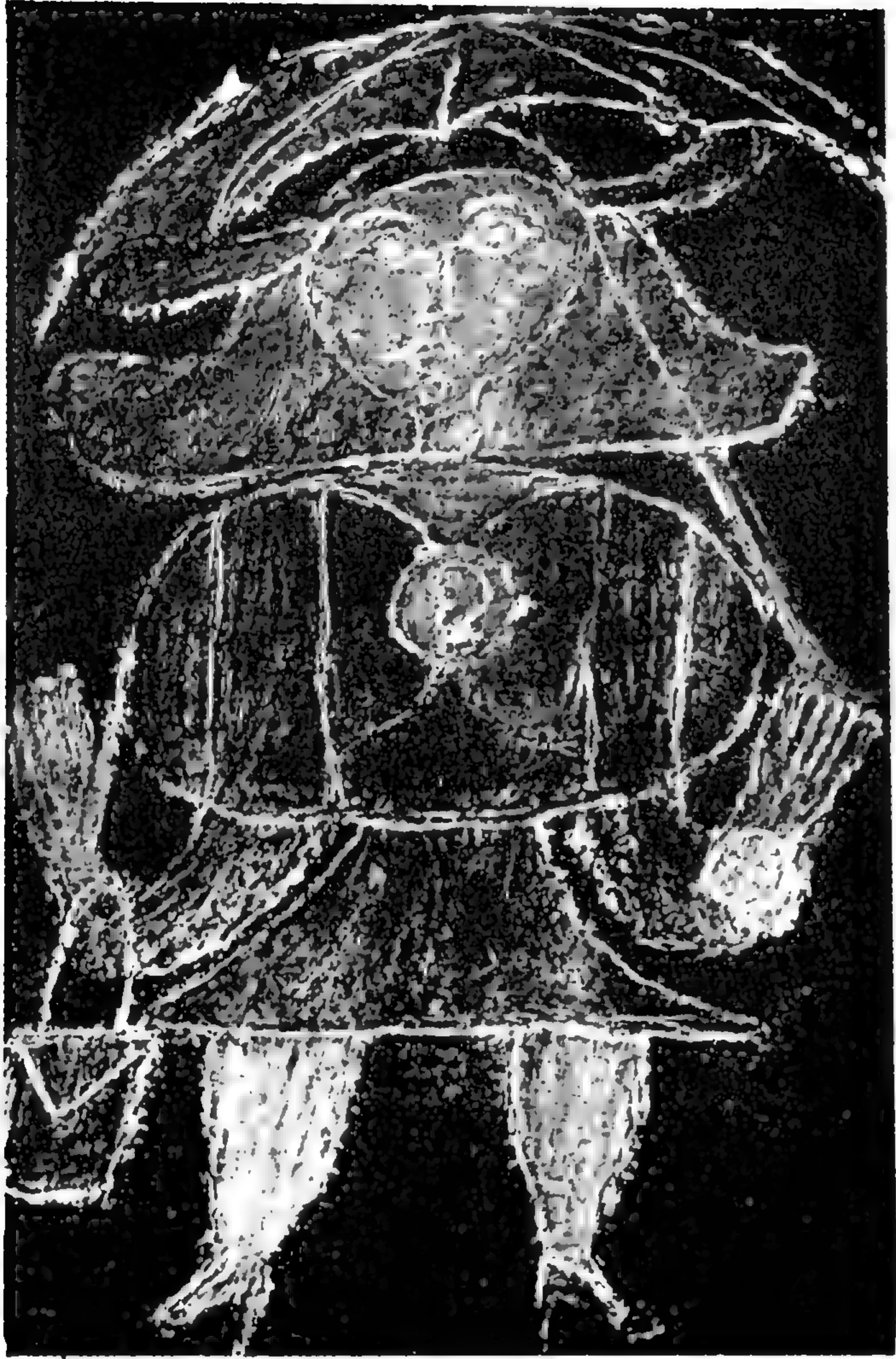
٦٠ - سام فرنیسیس (ولد ١٩٢٣)

و شم ١٩٥٣

تصویر اورتوم - روما



٦١ - هانز هارثونج (ولد ١٩٠٤)
ت ٨١٦. «ت ١٩٦٣ - ر ٦»
صالة تيت



٦٢ - جان دوبوفيه

حامل المظلة ١٩٤٥

صالة رينيه دروان ، باريس



٦٣ - وليم دى كوننج (ولد ١٩٠٤)

تكوين ١٩٥٥

متحف جوجنهايم ، نيويورك

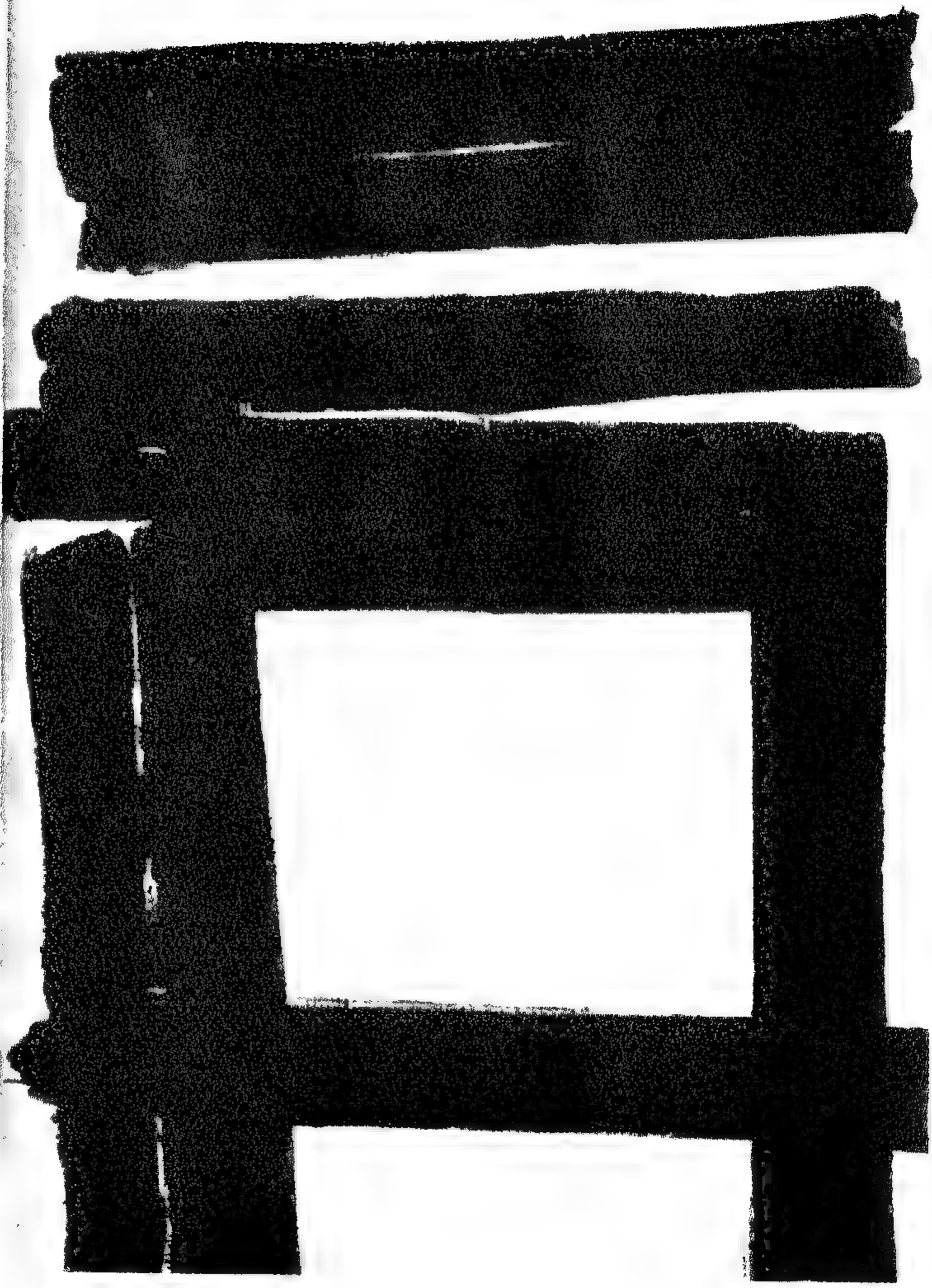


1953

٦٤ - بير سولاج (ولد ١٩١٩)

لوحة مرسومة ١٩٥٣

متحف جوجنهايم ، نيويورك



٦٥ - فرانز كلاين (ولد ١٩١٠)

لوحة مرسومة ١٩٢٥

متحف جورجيا ، نيويورك



۶۶- - نیکولاس دی شتایل (۱۹۱۴ - ۱۹۵۵)

نکون ۱۹۵۳

نصیر منصف مانور

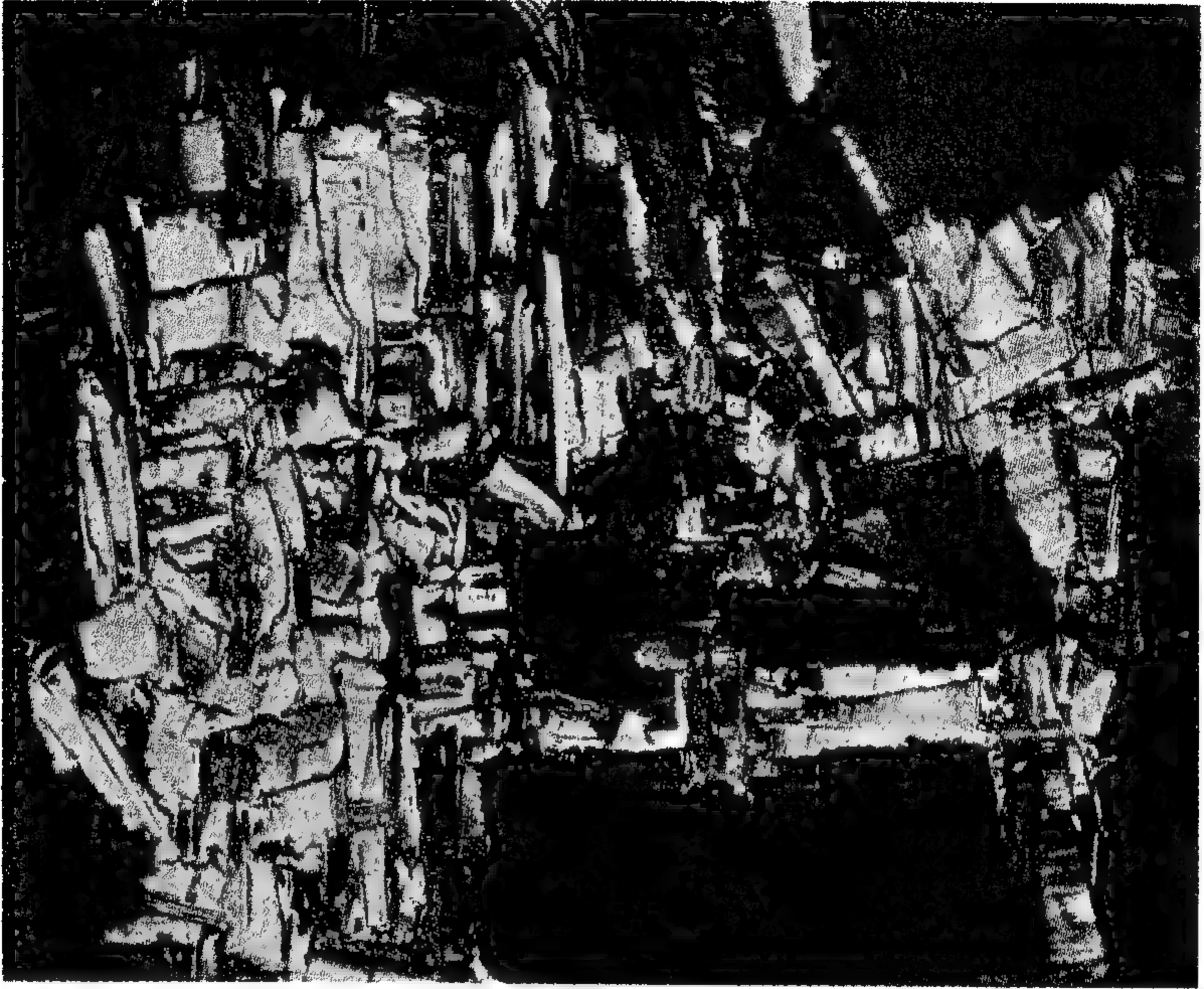


٦٧ - أنطونيو تايز (ولد ١٩٢٣)
صورة بارزة (مسحوق معلن) ١٩٥٧



٦٨ - ألبرتو بوری (ولد ١٩١٥)

خطوط كبيرة ١٩٥٨



٦٩ - جان پول ريوپللى (ولد ١٩٢٤)

ترميم ١٩٥٧

مجموعه ليدى روتشيلد



۷۰ - لين شادويك (ولد ۱۹۱۴)

رقص ۱۹۵۵

حديد وتكوين

تصوير ديفيد فاريل



٧١ - البرنو جياكومني

رجل بشر ١٩٤٧

صالة نيت



۷۲ - کینیت ارمیتاج (ولد ۱۹۱۶)

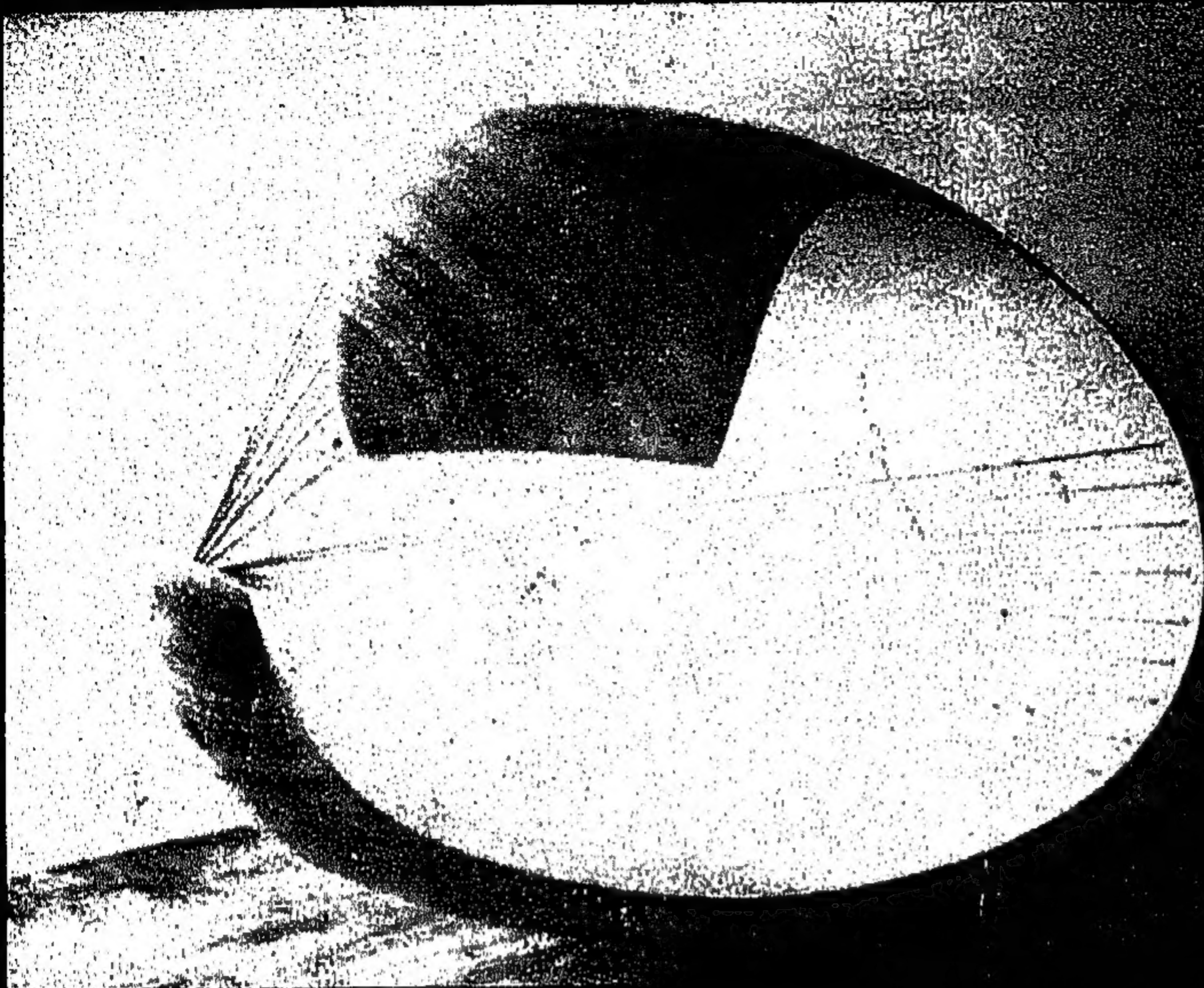
رولی پولی ۱۹۵۵

ممتلی ملفوف

١٩٨١/١٩٦٦	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٧٣٥١-٧٤-٧	الترقيم الدولي

١/٨٠/١٧٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



دار المعارف

